
ALLES · KOMT · TERECHT

DE HOLLANDSCHE SCHILDERKUNST
IN DE 19E EEUW



G. U. Meinis

DE HOLLANDSCHE SCHILDERKUNST

IN DE NEGENTIENDE EEUW

DOOR

G. H. MARIUS

TWEEDE GEHEEL HERZIENE DRUK

MET PORTRET EN 132 PLATEN



's-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1920


LIBRARY
AUG 24 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

INHOUD.

VOORWOORD.

Zoolang men in vollen rijkdom leeft, zoolang de bronnen van dezen rijkdom overvloedig vloeien, wordt er gewoonlijk niet aan een einde gedacht. Men neemt aan zonder zich rekenschap te geven van de onmogelijkheid, dat iets kan stil staan, van de eeuwige waarheid, dat een toppunt nimmer overschreden kan worden; men bewondert zonder bijgedachten, men geniet gerust en zorgeloos....

En of ook een enkele maal het hooge huis onzer schilderkunst trilt onder de slagen, die het treffen — wat nood, nog zooveel groote meesters staan rechtop, de Haagsche School is nog in haar volle kracht! Tot eindelijk de schokken zoo hevig worden, dat het huis wankelt op zijn grondslagen en wij voor onze verwonderde oogen de schemering zien vallen van het einde en tusschen de openingen door der eens zoo machtige rij onzer Meesters, voor het eerst geslachten van schilders gewaarworden, geslacht op geslacht, gestalten, langen tijd overschaduwd door den glans der Haagsche Meesters.

Dit is het oogenblik, waar de lyriek plaats maakt voor de historie, het oogenblik van ordenen om te begrijpen, van zoeken naar de oorsprongen, naar de voorloopers.

Er is wellicht geen ander tijdvak van schilderkunst aan te wijzen, zóó volslagen onbekend, zelfs bij de landgenooten, als dat van de Hollandsche schilderkunst uit de eerste helft der negentiende eeuw. Schilders, wier roem eens zoo groot was, dat het den tijdgenooten toescheen, of onze schilderkunst met hen moest staan of vallen, zijn heden ten dage zoo goed als vergeten. Geen „Centenaire", zooals Frankrijk tot tweemalen toe van zijn schilderkunst uit de negentiende eeuw gaf, geen „Centenaire", als Edinburg van honderd jaar Engelsche schilderkunst heeft gegeven, geen litteratuur, om den weg te wijzen, niets dan de toets, met wat wij het best bezitten in de zeventiende eeuw, om ons den weg te wijzen in de opvolging van reacties en invloeden, om ons te helpen in het ontdekken van groepen en cirkels, die toch weer door het imperieuse leven papieren hoepels blijken.

Deze proeve, om de groepen, welke zich in den loop der negentiende eeuw vormden, te rangschikken, is dan ook niet meer dan het zoeken van een pad in een onbetreden woud, dat ons niet ver-

oorloofde, uitvoerige biografische bizonderheden te geven, ook omdat wij meenden, dat een algeheel overzicht geen gelegenheid biedt tot détailstudie. Daarbij vindt de Haagsche School in den schilder J. P. Veth een nauwgezet en boeiend kroniek-schrijver. Even weinig hebben wij getracht, andere namen dan die der Meesters en enkele zich daaromheen groepeerende schilders te noemen; voor de eerste helft voorzien de nuttige handboeken van Immerzeel en Kramm hierin en wat de laatste betreft, hier staat men te dicht bij, om dit zuiver te overzien.

Zoo bleek ook een streng chronologische volgorde van de verschillende groepen, richtingen, reacties en stroomingen ons onmogelijk; om hierin te voorzien, vindt men aan het einde van het boek een lijst der schilders met de datums; evenzoo laten wij een lijst der door ons gebruikte litteratuur volgen, wijl wij niet altijd bij de aanhaling den schrijver noemden.

Nog blijft ons over, onzen dank te betuigen aan de velen, die ons bij dit werk van onschatbaren dienst geweest zijn, zoowel aan die schilders, die zich, om ons te gerieven, in de herinneringen aan de vrienden hunner jeugd verdiept hebben — en dit zijn in de eerste plaats Jozef Israëls en C. Bisschop —, als aan de Directeuren onzer musea, die niet alleen met hun kennis ons hielpen, maar ook, evenals de liefhebbers der schilderkunst, de collectionneurs, onder wie wij ook H. M. de Koningin mogen noemen, met groote bereidwilligheid hun schilderijen afstonden ter reproductie.

G. H. M.

DEN HAAG, November 1903.

BIJ DEN TWEEDEN DRUK.

Het was de wensch der schrijfster, dat de ondergeteekende, ingeval zij dezen tweeden druk niet meer mocht kunnen voltooien, haren arbeid tot een einde zou brengen volgens hare opvattingen. Gelukkig bleven haar, sinds zij dien wensch opschreef, nog zes maanden levens, een half jaar van ontzaglijke inspanning, laatste uiting van hare onuitputtelijke geestkracht, welke deze doodzwakke vijf-en-zestig-jarige, hoewel bedlegerig en hulpbehoevend, toch nog in staat stelde, het boek nagenoeg geheel te voltooien.

De piëteitvolle taak, er de laatste hand aan te leggen, bestond in de eind-correctie na bladzijde 145, waarbij hier en daar nog vergissingen hersteld, data en andere bijkomstigheden geverifieerd moesten worden. Aan den zoo persoonlijken schrijftrant van Mej. Marius is evenmin geraakt als aan hare spelling en aan het door haar verkozen standpunt ten opzichte van de vermelding van het verloop onzer schilderkunst na 1900. De schrijfster heeft, — het blijkt o. m. uit hetgeen zij zegt op blz. 214 over Verster en elders over Toorop en over W. van Konijnenburg — het boek willen laten blijven hetgeen het was: een overzicht over de Hollandsche schilderkunst in de 19e eeuw. Zij meende terecht, dat — hoe groot ook de verleiding was voor haar, die met alles tot het laatst zoo meeleefde, om iets van de kunst van heden te zeggen — de twintigste eeuw er buiten moest blijven. Slechts hier en daar gaf zij eenige korte opmerkingen over later werk van reeds in den eersten druk besproken schilders.

Bij vergelijking met den eersten druk blijkt, dat de schrijfster de verdeeling der stof op sommige punten belangrijk heeft gewijzigd en dat zij haar oordeel overal opnieuw heeft overwogen en daar, waar zij hare indrukken beter op andere wijze meende te kunnen formuleeren, veranderingen heeft aangebracht, die in menig geval niet zonder beteekenis zijn.

In Gerharda Hermina Marius, geboren 7 Juni 1854 te Hengelo (O.) en overleden te 's-Gravenhage 8 November 1919, is een figuur heengegaan, die vooral onze groote, laatnegentiend'eeuwsche schilderkunst, en meer speciaal de Haagsche School, in hooge mate liefhad en uitnemend begreep, en die tevens was een van de krachtigste strijders voor het goed recht en den roem dier school.

Zij gevoelde diep en warm voor de zoo bij uitstek picturale idealen der Haagsche schilderschool, zij vereerde hare groote meesters en zij werd ,op haar beurt, door die meesters gewaardeerd, vooral ook omdat haar vereering geen blinde vereering was, doch een die tevens de schaduwzijden zag. Mej. Marius stak hare overtuiging niet onder stoelen of banken en kwam vooral op tegen het halfslachtige en slappe, tegen het arrogante manierisme van hen, die zichzelf niet dorsten wezen. Dit heeft haar, gelijk allen critici, vele vrienden bezorgd — o. a. Jozef Israëls, om slechts dezen te noemen — maar had tevens ten gevolge dat van de zijde van hen, die van hare oprechtheid schade vreesden, stemmen van afkeuring en depreciatie werden gehoord. Maar, in 't algemeen had een ieder eerbied voor hare eerlijke, nooit door bijkomstige overwegingen vertroebelde uitingen en was men het er over eens, dat zij een sterk picturaal gevoel en een scherpen blik bezat.

Buiten de Haagsche School en het Amsterdamsche impressionisme hadden de Fransche meesters van '30 hare liefde, en daarnaast de oude, vooral de onze, de groote buitenlandsche impressionisten als Velazquez en Goya, de Italiaansche Quattrocentisten en de zestiend'eeuwsche Venetianen. Ook van het niet-zuiver picturale in de moderne richtingen, zooals zich dat b.v. in de kunst van Derkinderen en van Toorop uitte, gevoelde zij onmiddellijk de schoonheid en zoowel het nieuwe streven naar gemeenschapskunst als de moderne bewegingen op het gebied der vorm- en sierkunst boeiden haar in hooge mate. In later jaren poogde zij (hoewel ze toen weinig gelegenheid meer had om veel te zien) de beteekenis te doorgronden van de jongste schilder-richtingen en hun schoonheid te benaderen, al gaf zij toe, dat dit haar vaak niet gelukte.

Zoo was de rustelooze geest van deze begaafde, ontwikkelde en bijzondere vrouw, altijd belangstellend in al wat lag op het gebied van het esthetisch genot, tot het einde toe open voor alle artistieke problemen: literaire en muzikale evenzeer, al bewogen hare studiën zich meer speciaal in de richting der beeldende kunst.

Zij heeft, om begrijpelijke redenen, haar leven en werk niet opgenomen in het door haar geschetste beeld onzer negentiend'eeuwsche schilderkunst. Toch is dit zonder haar, die ook als schilderes hare beteekenis heeft, niet compleet, en al moge het wellicht tegen de bedoeling zijn van de zoo uiterst bescheiden kunstenares — hoe weinig moeite deed zij, zich te doen gelden en hoe klein was daardoor de kring, die in de gelegenheid was, waarlijk te genieten van wat zij sprankelend wist te zeggen in een geestig, opgewekt discours? — toch meenen wij, met den uitgever, haren ouden vriend Wouter Nijhoff, op geen waardiger wijze eer te kunnen bewijzen aan hare nagedachtenis, dan door, bij haar portret, geteekend door den eveneens onder hare oude vrienden tellenden Haverman, een, zij het korte, levensschets te voegen.

Zij was de dochter van Dr. Ch. G. F. Marius, arts te Hengelo (O.) en van diens echtgenoote J. Hofker. Hoewel haar vader het zeer druk had met consulten en practijk, vond hij toch nog gelegenheid, zijn klassieke studiën bij te houden en aan moderne literatuur te doen. Zijn dochter herinnerde zich nog, hoe hij van Homerus hield. Zij verloor hare moeder, een Friesche, reeds vroeg, en had geen herinnering aan haar. Haar vader overleed ook reeds in hare jeugd. Zij werd in Twello bij een oom en tante verder opgevoed. Aangezien zij reeds als kind veel van teekenen hield, werd zij naar teekenles gezonden bij Striening te Deventer. Deze vond iets bijzonders in haar en zoo kwam het, dat zij op diens atelier ging werken, waarna zij in het laatst van 1880, dus op haar zes-en-twintigste jaar, naar de Amsterdamsche schilders-academie ging, om er onder Allebé te werken. „Eerst laat kwam ik op de Amsterdamsche Academie", teekent zij op in een zeer korte notitie over haar leven, onder haar nagelaten papieren gevonden. En onmiddellijk laat zij er op volgen: „mijn gezondheid heeft mij in het schilderen en later in studie bijna aanhoudend gehinderd."

Haar slechte gezondheid was het groote leed in haar leven. Een vriendin, die haar sinds haar tweede levensjaar heeft gekend, vertelde, dat zij zich haar niet anders dan zwak en ziekelijk herinnert. Had in dat zwakke lichaam niet een ijzeren wilskracht gehuisd en een groote belangstelling voor het leven en zijn problemen, stellig zou zij nooit gevonden hebben de loopbaan, waarin zij, door met haar krachten en hare kennis te woekeren en te ploeteren, zooveel tot stand heeft gebracht.

Aan de Amsterdamsche academie, waar zij o. a. veel samen was met Etha Fles, maakte men zich over haar gezondheidstoestand herhaaldelijk ongerust. Maar zij hield vol, ontwikkelde zich tot een schilderes van gevoelige stukjes en ging eenige jaren later, in 1883, in Den Haag zelfstandig werken op raad van den schilder Artz, dien zij tijdens een verblijf te Katwijk had leeren kennen. Haar figuurschilderingen en stillevens, schilderijen en vaak zeer goed geslaagde aquarellen, die, gelijk Haverman het uitdrukte, iets visionairs hadden in den vorm, trokken de aandacht. Wij herinneren ons van haar schilderijen b.v. een doekje met la France-rozen tegen een donkeren achtergrond, dat van een malschheid is, die aan Diaz doet denken, en tegelijk van een durf en kracht, waarin men de vrouw niet vermoeden zou indien het arrangement niet den vrouwelijken geest verried. Zij en hare vriendinnen Anna Abrahams en Mevrouw Bisschop-Robertson vormden een in die dagen opmerkelijk drietal.

De van haren vader geërfde literaire belangstelling — Shakespeare verafgoodde zij en diens werk was, met dat van Goethe en later Plato, haar toeverlaat — had haar intusschen tot steeds ruimer letterkundige ontwikkeling doen komen. Sinds 1893 schreef

zij critieken, beginnende met een op instigatie van P. A. M. Boele van Henbroek geschreven beschouwing over een Arti-tentoonstelling in Nijhoff's Spectator van 4 Februari van dat jaar. Op die tentoonstelling waren o. m. Matthijs Maris'Vlinders en landschappen van Daubigny en Courbet, waarvoor zij in haar geestdrift mooie woorden van bewondering vond. Sindsdien werkte zij, meestal onder het weldra algemeen bekende pseudoniem G., geregeld voor dat weekblad. Die critieken werden zeer veel gelezen.

„In den langen tijd van herstel na een ernstige ziekte, een tijd waarin het lichaam zwak en de geest helderziend is en de nabijheid van den dood nog nagevoeld wordt", in zulk een tijd had zich het overwegen van het artistieke ontwikkeld, het filosofeeren er over, het toetsen van het bestaande aan ideëele eischen. Zoo was zij critisch geworden, te critisch allereerst jegens zichzelf, hetgeen haar ten slotte meer en meer van het schilderen deed afzien. Na 1904 heeft zij het penseel heel niet meer gehanteerd. Allengs leidde het samengaan van haar schildersgeest en literaire ambities tot die gelukkige combinatie, waaruit haar speurend, bespiegelend, esthetisch zoo zuiver gevoeld literair werk ontsproot. Zij zocht, vooral in de Fransche literatuur, naar gevoel en stijl, en als zij daarin niet datgene bereikt heeft wat zij zocht, dan is hiervan vooral de reden, dat het schrijven haar zwakke lichaam te zeer vermoeide om de na het eerste stellen onstane zinnen stilistisch aldus te hervormen, dat zij geheel het sentiment uitdrukten, dat zij erin wilde leggen. Behalve voor den Spectator schreef zij tal van opstellen in de Gids (1896—1912), Elsevier's Maandschrift (1891, 1900, 1901, 1910, 1916), Onze Kunst (1902—1917), Woord en Beeld, en van 1895 tot 1907 geregeld de schilderkunstcritieken in het Vaderland en daarna, tot haar dood, voor het Nieuws van den Dag.

Uit hare tallooze critieken spreekt een gevoelige smaak, een open oog voor het nieuwe, verheuging over elke jonge kracht en optimistische belangstelling in iedere nieuwe richting. Bovenal getuigen zij ook van welwillendheid jegens de minder begaafden. Herhaaldelijk heeft zij gestreden voor het goed recht van opkomende talenten of van nog onbegrepen nieuwe stroomingen en steeds wist zij, door haar zuiver voelen, de beteekenis van hetgeen zij zag op de juiste waarde te schatten. Menig opstel van haar is daardoor van meer dan actueele beteekenis geworden. Wij herinneren ons haar Gids-artikel over Derkinderen's muurschilderingen (Nov. 1896) en hare „Idealisten-reeks" in de Gids van 1897 en '98; voorts hetgeen zij in 1901 in Elsevier schreef over Jacob van Looy en eindelijk het beste onder hare latere opstellen: dat over Isaac Israëls, in Onze Kunst van Mei 1916. Kort daarna brak de tijd aan dat ze nog slechts met de grootste moeite, en ten koste van erge vermoeienis, tentoonstellingen kon bezoeken, en daardoor soms onzeker was in haar oordeel.

In het jaar 1903 verscheen de eerste druk van het boek, waar-

door zij in breeden kring bekend werd: De Hollandsche Schilderkunst in de XIXe eeuw. Het was het eerste samenvattend overzicht van dit tijdvak en is tot heden het belangrijkste gebleven. Het werd in 1906 in het Duitsch vertaald en in 1908 in het Engelsch. Dan gaf zij nog, samen met P. A. M. Boele van Hensbroek, een prachtwerk uit over het Museum Mesdag (1909), een Jan Steen-kalender voor 1907, een populair boekje over Rembrandt (1906), een werk over Ruskin (1899), en bezorgde zij een vertaling van Léonce Bénédite's Schilderkunst in de Negentiende Eeuw (1910). Behalve dit alles noemen wij nog de biografie van Johannes Bosboom, die wij samen schreven in 1917. Toen reeds viel zulk een arbeid haar niet meer gemakkelijk.

Daarna begon de herziening van het boek, dat in de volgende bladzijden voor de tweede maal het licht ziet, het boek, dat zij terecht als haar belangrijkste werk beschouwde en waardoor haar naam zal blijven voortleven in de geschiedenis van onze kunstgeschiedvorsching als die van een begaafden, wakkeren pionier.

W. MARTIN

Oudejaar 1919.

HOOFDSTUK I

INLEIDING

Toen met het jaar achttienhonderd ook voor ons vernederd Nederland een nieuwe eeuw aanbrak, waren er, zoo men de boeken naleest, schilders te over, maar er was geen schilderschool.

De zeventiende eeuw had aan de achttiende drie schilders overgedragen, die allen, maar vooral twee er van, zoo wat opvatting, kleur als voordracht betreft, den nieuwen tijdgeest aankondigden. De grootste van de drie, Jacob de Wit, de Rubens van zijn tijd genoemd en als historieschilder geacht — hij schilderde gedeeltelijk de Oranjezaal in het Huis ten Bosch — is wereldberoemd door zijn geschilderde bas-reliefs, de „witjes", die, onder anderen in het Paleis te Amsterdam, niet alleen treffen door de marmernabootsing, waarmee hij zeker zijn grootste populariteit won, maar door de natuurlijke houdingen en groepeeringen der cherubijntjes en de beschaafde voordracht getuigen, dat hij wel de grootste Hollandsche decoratieschilder der achttiende eeuw was. De tweede was Jacob M. Quinckhard, die, zooals Van der Willigen zegt, „een zeer goed, ja wij durven zeggen, in vele opzichten uitmuntend portretschilder was; in de gelijkenis slaagde hij bijzonder, zijn teekening was nauwkeurig, hij had een goede penseelbehandeling en een smeltend koloriet". Evenals de eerste behoort hij door zijn opvatting geheel tot de achttiende eeuw en zijn werk kon er niet toe bijdragen, om het picturale portret van de zeventiende eeuw over te brengen naar de negentiende. Van den derden, Cornelis Troost, kan men dit evenmin zeggen, en hoewel er enkele teekeningen van hem bestaan, die aan de zeventiende eeuw herinneren, en met name aan den ietwat gemaakten zwier van den lateren Nicolaas Maes, was hij een man van zijn tijd; want alles saamgenomen, spreekt, zoowel uit zijn schilderstuk-

jes, zedeprenten, decoraties, als uit de portretten van dezen schilder-pastellist, de geest der achttiende eeuw te sterk, om hem als een uitvloeisel der zeventiende te kunnen beschouwen. Intusschen zal hij zich over deze vraag weinig bekommerd hebben, want roem was overvloediglijk zijn deel, zoo zeer zelfs, dat men hem den Hollandschen Hogarth noemde, een vergelijking die, zooals de meeste, maar voor een klein deel waarheid bevatte.

Wil men deze schilders toch nog als uitloopers onzer groote eeuw beschouwd hebben, dan kan men van hen getuigen, dat zij de laatste krachtsinspanning van een uitgeputten bodem waren, want na de kracht van Jacob de Wit, de zekerheid van Quinckhard, de kluchtspelachtige opvatting van het burgerlijk leven ten onzent van Troost, was het, hoeveel schilders- en liefhebbersnamen de kronieken voor ons ook behouden hebben, niets dan opslag wat de bodem voortbracht, dunner en schraler wordend jaar op jaar, somwijlen met enkele verrassingen, bloeiwijzen, welke men nauwelijks meer herkende, zooals een braak liggend, uitgemergeld veld dit te zien geeft.

De schilderkunst was in de decoratiekunst verloopen, het schildersatelier in de behangselfabriek overgegaan. Het kleine, geconcentreerde, dat de kabinetstukjes onzer zoogenaamde kleine meesters zoo verrukkelijk maakt, was uitgedijd in behangsels; de deftige portretten van dien tijd sleepten zich, op kleine uitzonderingen na, voort in het gepoederde bleeke pastel, welks eigenaardig materiaal voor de wat karikatuurachtige staartpruiken als geknipt scheen.

En toch, al was het alleen maar omdat in de achttiende eeuw, zoo al niet geheel de vóórloopers, dan toch de leermeesters der schilders van de negentiende te vinden zijn, is het de moeite overwaard deze decoratieschilders nog van een anderen kant te bekijken dan alleen van het standpunt van een uit de weelde der groote Amsterdamsche, Rotterdamsche, Dordrechtsche en Middelburgsche koopmanshuizen in bloei geraakte gebruikskunst. Want niet alleen toch, dat de besten dezer decoratieschilders hun vak als schilder geleerd hadden en slechts door de veranderde vraag de huik naar den wind hadden gehangen, maar ook de meesten teekenden of schilderden, hetzij landschap of portret, en toonden hierdoor, dat zij, zoo de vraag naar zuivere schilderkunst zou komen, nog wel wat anders in hun mars hadden. Zoo

treffen nu in Fodor teekeningen van den behangselschilder en -fabrikant, Jacob Cats, door een zekere kracht, door een oud-Hollandschheid, door een eigen waarneming, welke wij in dien tijd niet zouden zoeken. Deze Jacob Cats, wiens naam eenige jaren geleden herhaaldelijk genoemd is, omdat hij in de kwestie van de al of niet verminking van de Nachtwacht met zijn copie een zwaren duit in 't zakje der polemiek scheen te doen, was in 1741 te Altona geboren en kwam al vroeg met zijn ouders naar Amsterdam, waar hij zoowel met zijn behangsels als met zijn teekeningen veel succes had; en hoewel men die behangsels nu niet gemakkelijk vindt, valt het uit zijn teekeningen aan te nemen, dat hij, ofschoon wat breedsprakig, toch niet het gemaniëreerde had, dat veel dezer schilders, vooral op het laatst der eeuw, aankleefde. Want datgene, dat zijn zoo goed in het vierkant gezette teekeningen verhindert, de zuiverheid te hebben, welke wij bijvoorbeeld in een ijsvermaak van Esaias van der Velde, of zelfs in een teekening van Avercamp waardeeren, zijn de te vele pruikige personaadjes op den voorgrond, die het mooie verschiet, de beweging der figuurtjes coulissenachtig maken. Maar toch zijn zij bizonder aangenaam geteekend, waren zeer geacht en nog heden brengen zij op veilingen goede prijzen op.

Een ander behangselschilder is Hendrik Meijer, in 1737 te Amsterdam geboren, die eveneens landschappen teekende met sap- en dekverven en met Oost-Indischen inkt. Ofschoon hij, zegt Immerzeel, „aan de sleur van zijn tijd verkleefd, te kort schoot in effect en meesterlijke penseelbehandeling, moet men hem het recht doen, dat zijn ordonnanties rijk en geestig, en zijn stoffaadje allerliefst van teekening en in overvloed aangebracht was". Voor ons is deze schilder, die in 1793 te Londen overleed, als de leermeester van negentiende-eeuwsche schilders bovenal belangrijk, en hoewel in zijn landschappen wel iets te herkennen valt van een zoeken naar een groot licht, wat met veel dezer behangselschilders het geval is, zoo werd dit bedorven door de vele figuren, waarmee zij „stoffeerden". Intusschen berustte in de collectie des Tombe in den Haag een Scheveningsch strand van hem, een schilderij, dat gezegd wordt zijn meesterstuk te zijn en dat in vele opzichten boven een marine van Schotel te verkiezen is.

De achttiende-eeuwsche Aart Schouman, in Dordrecht, had, wat het uiterlijke betreft, de tradities der zeventiende eeuw on-

geschondener overgebracht, en ging voort met het schilderen van regentenstukken, die, zoo zij niet van de mooiste zijn, er nog best mee door kunnen. Maar het was zoo, velen dezer schilders behielden de schikking der oude meesters, die zij zóó ijverig copieerden, dikwijls met waterverf, of ook met pastel, dat zij zich den trant eigen maakten en niet zelden tot het maken van lichtelijk veranderde copieën vervielen. Het wordt zelfs gezegd, dat de collectionneur Boymans een interieur van Laqui, een van die schilders, kocht voor een Gerard Dou.

Wilde het dus schijnen, dat deze schilders nog met een dunnen draad aan de landschapschilders der zeventiende eeuw verbonden waren, — iets wat dikwijls meer nog voortkwam uit een aanhoudend copieeren en pastelleeren der zeventiende-eeuwsche meesters, dan wel uit een frisch uit eigen oogen kijken, — in het portretschilderen waren zij op het eind der achttiende eeuw, door het alle krachten absorbeerende decoratieschilderen, wel zeer gedaald.

En toch, portretten werden geëischt. Niet alleen door de vorsten en de aanzienlijken, maar ook door de gegoede burgerij. Dikwijls leverden de decoratieschilders die kleine familieportretten, naïef en krachteloos, schoon bijwijlen met een zekere teerheid in de opvatting en, behalve Adriaan de Lelie, behalve Jean Auguste Daiwaille en enkele anderen, wier werk nog in de negentiende eeuw valt, behalve enkele miniatüurschilders, van wie Temminck een der voornaamsten was, waren het vooral rondreizende portretschilders, die in de behoefte voorzagen, zooals R. Jelgerhuis, die er niet minder dan 7763 voor zijn rekening heeft. Ook liet men zich, en dit was vooral het geval met de miniaturen, op de dikwijls jarenlange reizen, welke men destijds gewoon was te doen, schilderen. Veelal werden deze miniaturen in medaillons, horlogesleutels, in ringen of op snuifdoozen, dus in draagbaren vorm geschilderd. En hoewel zij in het verval deelden, gaven zij bijwijlen een delicaatheid van teekening, een zachtheid van coloriet en bovenal een distinctie te zien, waarover grootere portretten van dien tijd niet altijd beschikken konden.

De Fransche schilders, die in het weelderig hofleven der Lodewijken verkeerden, of die later Napoleon op den voet volgden en in het keizerrijk bestellingen te over vonden, hadden het veel te druk, om op avontuur minder met schilders bevoorrechte landen

door te trekken, om portretbestellingen op te doen en dit zelfde was het geval met de groote Engelsche schilders. En zoo bleef deze soort van industrie-kunst meest aan de Duitschers voorbehouden.

Hun portretten waren nogal stijf en zonder expressie. Van houding, van kracht geen sprake; en de kleine familieportretten, meestal in pastel, deden wat de groepeering aanbelangt dikwijls aan den traditioneelen halven cirkel denken, waarin in het Théâtre Français Molière gespeeld wordt. Men nam er evenwel genoegen mee, en trouwens, wanneer men deze weinig prententieuse familieportretjes beziet, hoe bleek ook het pastel geworden is, herkent men er meer algemeene familiegelijkenis in, vindt men er eer den heerschenden familietrek in terug, is er meer leven in overgebleven dan in de meeste photografische portretten van een dertig jaar geleden.

De voornaamste dezer op het einde der achttiende eeuw uit den vreemde gekomen portretschilders, waren Tischbein en Hodges. Johan Friedrich August Tischbein behoorde, ofschoon in 1750 te Maastricht geboren, geheel tot de Duitsche school. Hij was een der weinige jongeren, die toenmaals aan het heerschende klassicisme ontkwamen. En het is zijn eer, in zijn jongen tijd tegen deze overheersching van een stijl in, die niet uit den landaard was, zich in de oude geschiedenis van zijn land, in de tijden der Hohenstaufens en Conradins verdiept en dezen met een zeker realisme geschilderd te hebben. Deze voorliefde, die tegen den tijd in was, noopte hem later, om zich geheel aan het portret te wijden en zeker niet genoeg in zijn eigen land te doen vindend, reisde hij naar vreemde hoven en schilderde gedurende veertien jaar in den Haag aan het hof der Stadhouderlijke familie. Hij was een deugdelijk en aangenaam schilder, die de gepoederde pruiken en aangezichten zijner modellen in een beschaafde kleur wist voor te dragen. Van hem hebben voor onzen tijd de vrouwen-portretten vooral waarde behouden en de vele portretten die hij van Wilhelmina, de echtgenoote van Willem V, schilderde, met het gepoederde haar, het levendige gelaat en de mooie kleurbehandeling van de groene kleeding, waarin hij bizonder uitmuntte, vertoonen een smaakvol geheel. Er is in de kleurbehandeling van deze groene zijde iets zoo lumineus, iets zoo moderns ook in het weergeven van de schakeeringen van die destijds zoozeer in de

mode zijnde „changeant" stoffen, een manier, die wij honderd jaar later, misschien op Engelsche kleurendrukken geïnspireerd in Sir Frederik Leighton's Tuin der Hesperiden en, tot aan zijn dood, bij den Franschen luminist Auguste Renoir terug zullen vinden.

Hij was bekend om de natuurlijkheid zijner opvatting, maar kon toch, zooals de tijd was, geen invloed op de 19de eeuw uitoefenen. De achttiende eeuw met haar gevoeligheid, haar galanterie, met haar poeder, pruiken en pastel was teruggeweken voor de strengheid der heroïsche gevoelens, in klassieke vormen gestoken, waarmede de negentiende eeuw met David optrad.

De tweede, Charles Howard Hodges, een Engelschman, was een man van uitstekende gaven, wiens portretten men niet zien kan, zonder aangenaam getroffen te worden door de stijlvolle voordracht, het blanke coloriet en den lenigen, schoon wat zwakken toets. Geboren in 1764, vestigde hij zich in 1788 in Amsterdam en stierf daar in 1837. „Men moet", zegt Kramm in zijn Leven en werken der Hollandsche en Vlaamsche schilders, „Hodges de zeldzame, hem alleen eigene bekwaamheid toekennen, van destijds aan zijn portretten een hoogst edel en fatsoenlijk uiterlijk te hebben gegeven niettegenstaande de natuur dit niet altijd voorspiegelde; iets, dat, helaas, bij de meeste kunstenaars in dit geval, of overdreven geaffecteerd plaats grijpt of wel zij geven den persoon in geheel zijn onedele houding en uitdrukking terug. Hij voegde daarbij een treffende gelijkenis, waarin het volle karakter van den persoon als het ware op eene betooverende wijze bij de wezenstrekken werd uitgedrukt." Voor ons was hij de portretschilder van het Keizerrijk en ofschoon hij ook later koning Willem I schilderde, zoo schilderde hij ook den raadpensionaris Schimmelpenninck en mevrouw Ziesenis-Wattier, de beroemde tooneelspeelster dier dagen, in dien zekeren stijl van hoofd en schouders, waartoe de haar- en kleederdracht meewerkte, maar die in elk geval het type van dat tijdperk was. En zoo hij ook niet te vergelijken is met de groote Engelsche portretschilders uit de achttiende eeuw, zoo is het toch waar, dat hij iets van hun smaak bezat en bovenal iets van het lenige penseel, van het gemakkelijke, vloeiende modelé bezat dat Sir Thomas Lawrence zoo grootelijks onderscheidde. Behalve door zijn portretten heeft Hodges zich aan ons verplicht door zijn oordeelkundige en gevoelige zwarte-kunstprent van Rembrandt's Scheeps-

bouwmeester, nu in het museum te Londen. Bovendien behoorde hij tot de commissie, die na het herstel der Nederlandsche zelfstandigheid de ons door de Franschen ontnomen schilderijen terughaalde.

Het kan niet anders dan verwondering wekken, dat deze portretschilder in dien tijd niet meer school maakte. Zeker, zijn talent was er meer een van distinctie dan van kracht, maar de beschaving, welke zijn werk vertoont, mag men waarlijk niet al te gering schatten, te minder daar wij zelf zoo aan lager wal waren. Zijn voornaamste leerling was Cornelis Kruseman, die evenwel noch het blanke coloriet, noch het lenige en natuurlijke modelé, noch zijn distinctie overnam of althans te behouden wist. Evenwel zou het ons niet verwonderen, zoo hij althans een indirecten invloed op zijn tijdgenooten uitgeoefend heeft. Zoo vindt men dan ook op Pieneman's Slag van Waterloo een snit van koppen, die in vorm aan de zijne verwant zijn. Trouwens dit kan ook het type van den Engelschman zijn, want Pieneman schilderde in Engeland portretten voor dit schilderstuk. Misschien heeft J. A. Kruseman, de neef en leerling van Cornelis Kruseman, in zijn portretten wel het meest den gelaatssnit en misschien iets van de beschaafde voordracht behouden.

Dat er in het Holland dier dagen behalve de landschapschilders niet veel was, bewijzen tijdgenooten als de romanschrijfsters Wolff en Deken, die zoozeer voor haar Hollandsche taal, voor de Hollandsche zeden ijverden, en toch, waar zij in het beschrijven van een episode meenden te kort te schieten, de hulp van Jan Steen aanriepen of die van de teekenstift van een Chodowiecki of van het penseel van een Greuze, al naar mate de voorstelling karakteristiek of smeltend moest zijn. Want de vignetjes van Jacob Buys, den leerling van Cornelis Troost en Jacob de Wit, die de eerste editie van Willem Levend, in 1782 bij van Cleef in den Haag verschenen, illustreerde, doen, hoewel ze ons nu nog al pittig voorkomen, even als zijn door Pronk gegraveerde illustraties van Van Alphens kindergedichtjes, eer aan een stijven Troost dan aan de levendige tooneelen denken, die zij in Sara Burgerhart en Willem Levend heeten te verluchten. Intusschen kan het ook wezen, dat deze schrijfsters de teekenaars van vignetjes, waarin de achttiende eeuw uitmuntte, niet kenden, of, en hierin hadden zij geen ongelijk, meenden, dat deze, noch de bekende topografische tee-

kenaars, waaraan wij in dien tijd zeer rijk waren, het juiste gevoel bezaten voor de uitbeelding van een intiem familieleven en nog minder voor die aandoenlijke familietooneelen, waarin een Greuze zich bij voorkeur bewoog. Doch hoe het zij, het kan geen verwondering wekken, dat deze romanschrijfsters, die zoo uitstekend op de hoogte bleken te zijn van het intellectueele leven van haar tijd in andere landen en voornamelijk in Engeland, iets anders verlangden, dan men haar ten onzent geven kon. En zoo zij de vergelijking maakten, hadden zij er waarlijk alle reden toe.

Engeland, het land der dichters, dat in Shakespeare al de krachten, het instinct van heel een volk in al zijn hoogten en diepten geopenbaard vond, vierde in dien tijd zijn triomf in een schilderkunst, die weliswaar hoofdzakelijk in de oude Nederlanders en Italianen haar oorsprong vond, maar in den portretschilder Reynolds en meer nog in den eleganten Gainsborough tot een zuiver Engelsche schilderschool geworden was.

In de negentiende eeuw leidde Constable het moderne landschap in met een verwonderlijk gevoel voor de atmosfeer, eene opvatting welke langs een omweg de Hollanders tot erkenning van hun ras, hun vermogen en hun kunst zou voeren.

Duitschland vierde, met Beethoven aan het hoofd der muzikale wereld, met den eeuwig jongen Goethe, met den fijnzinnigen Novalis, ook in andere kunsten haar hoogtepunt van beschaving.

In Spanje, waar de groote schilders als meteoren verschijnen, opende Goja, die met zijn naturalistische opvatting, met den hartstocht, waarmee hij de verschijnselen van het leven waarnam, misschien het sterkst uitgesproken in zijn vibrante vernismou's, een nieuwe eeuw voor de schilderkunst, een kunst, die eerst na veel evoluties, zoo wat opvatting als wat kleur aanbelangt, in het laatst der negentiende eeuw buiten de grenzen van zijn land ten volle bewonderd zou worden en haar invloed op de moderne schilders zou doen gelden.

Bij de verschijning van Napoleon stond in Frankrijk een rij schilders gereed, zijn heldendaden te schilderen, schilders die later bleken nog wat beters te kunnen, en het begin vormen van een schilderkunst, welke in hare evoluties de leerschool zou worden voor geheel Europa en daar buiten, een eeuw lang.

Voor ons, die noch vrijheid, noch zelfstandigheid, noch kracht en ook op het gebied der kunst zoo heel weinig bezaten, al kon-

den wij op Bilderdijk bogen, bracht de aanvang der negentiende eeuw slechts vernedering op vernedering. Ons volksbestaan scheen uitgewischt. Frankrijk moest nog over ons komen, tot voordeel misschien van enkele stoffelijke verbeteringen, tot nadeel allicht door de invoering van Fransche wetten op Hollandsche raseigenschappen; terwijl de energie, die een figuur als Napoleon aan een jong Fransch geslacht zou geven, ons, die hem als overweldiger moesten dulden, ontbrak.

Geen kracht, geen volksbestaan; geen actie en dus geen reactie.

Het is waar, de zeventiende eeuw had vruchten gedragen in zoo overweldigenden rijkdom, dat wij die na twee eeuwen nog niet ten volle kennen; en met de wonderfiguur Rembrandt, de som van alle sluimerende, bewuste of onbewuste krachten, van de instincten van heel een volk, van het Bijbelgeloof van een door vrijheid verjongd volk, — met Rembrandt, in wien voor ons de zeventiende eeuw belichaamd is, was de bodem uitgeput, en er zou een lang tijdperk van rust noodig zijn, eer de tijd kon aanbreken, dat de grond vruchtbaar genoeg zou wezen, om een kunstenaar voort te brengen, een droomer, wiens genie als een lichtstraal zou vallen in een aan wetenschap gewijde eeuw.

HOOFDSTUK II

DE HISTORIESCHILDERS

Het is een opmerkelijk feit, dat de Luikenaar Gerard de Lairesse, die met de kunstwijzen van het Italië der Renaissance en meer nog met die van Poussin in Amsterdam komend, niets liever wilde dan een streep trekken door onze eigendommelijke schilderkunst, toch, ondanks de felle reactie en ondanks de stellingen van zijn Groot Schilderboek, in de achttiende eeuw niet dien verreikenden invloed had, welken men verwachten kon van een richting, die onder Lodewijk XIV in schilderkunst, bouwkunst, tuinbouw en litteratuur zoozeer de opvatting beheerschte. En toch moeten wij erkennen, dat de Lairesse een knap schilder was, hoewel wij nimmer vergeten kunnen, dat hij met zijn geringschatting van Rembrandt, wiens coloriet hij evenals den schildertrant van Frans Hals zijn leerlingen aanwees als afschrikwekkend voorbeeld, diens roem in zijn laatste levenjaren misschien verduisterd heeft; hoewel wij niet voorbijzien, dat hij, niet rondom zich ziend in het Hollandsch landschap, in de Hollandsche atmosfeer, noch in het kleurige Hollandsche stedeleven van zijn tijd, de zuiverheid der lijn en de noblesse der antieke en klassieke voorbeelden der oudheid en van het Italië der Renaissance en vooral de stijl van Poussin en Le Brun tot vervelens toe commenteerde. Maar het was, of hij met zijn knapheid wilde te niet doen de emotioneele kunst van een Rembrandt, of hij de forsche en tegelijk met stijl voorgedragen schilderijen van Hals wilde uitwisschen. Juist dáarom kan het verwondering wekken, dat, hoewel reeds in de zeventiende eeuw de mode begonnen was om mythologische figuren te schilderen, een mode, die in de achttiende eeuw welig op de geschilderde behangsels en decoraties tierde, de natuurlijkheid van de Wit, de

persoonlijkheid van een Cornelis Troost, de landschappen der decoratieschilders en de portretjes van enkelen dezer, zoo gelukkiglijk konden tieren en dat met het copieeren van Rembrandt en andere zeventiende eeuwsche schilders rustig doorgegaan werd, zoodat ondanks zijn drijven deze traditie in eere bleef.

Eerst later toen de antieken de smaak beheerschten, toen er schilderacademies werden opgericht, toen de schoonheidsapostel Winckelmann leerde dat de navolging der antieken voor de Duitsche schilderkunst de eenige weg was om groot, om onnavolgbaar te worden, — Winckelmann die de Hollandsche kunst verachtte, haar schilders „Affen der gemeinen Natur" noemde en Rembrandt minachtte, omdat hij niet geleerd was, — toen werd bij ons de opvatting van de Lairesse meer bestendigd. Het ideaal der Grieksche plastiek beheerschte alles, de pleisterafgietsels deden onder den naam van het ideaal hun intocht; de schilderacademie met, als gevolg, de Prix de Rome — „le bagne de l'idéal" zooals Gustave Geffroy dit concours noemt, — wordt uitgevonden en zal, in de achttiende eeuw voorbereid , bij ons eerst vorm krijgen in het begin der negentiende, in ontelbare teekenacademies, in alle steden van ons land, waar de kunst der ouden naar pleister druk beoefend werd, zooals ook de verzamelaars van dien tijd zich vooral op het bijeenbrengen van antieke munten en de studie van de antieken zouden toeleggen; een klassieke beschaving, welke toenmaals ook ten onzent op hoogen prijs gesteld werd.

Het laatste deel der achttiende eeuw ging op in een classicisme. De koude, maar knappe de Lairesse had zijn academisch ideaal geprojecteerd op het vlak der achttiende eeuw en gesteund door de klassieke beweging van een dertig jaar later, werd de intentie van den schilder met ijver uitgevoerd door liefhebbers en zou, minder gemaniëreerd maar ook veel minder knap, in de negentiende voortwoekerend, in het land van de Hooghe, van der Neer en Ruysdael een schilderkunst in het leven roepen, welker belangrijkheid geheel alleen in de voorstelling zou berusten.

Geen stad of zij had haar schilder- of teekengenootschap. In Amsterdam opende Felix Meritis de rij met „Kunst zij ons doel", de Amsterdamsche Stadsacademie volgde in 1765, de reeds in 1682 in den Haag opgerichte schilderconfrerie „Pictura" werd omstreeks 1780 hervormd, Leiden had zijn „Ars Aemula Naturae",

terwijl Utrecht en Middelburg eveneens hun teekenkundige genootschappen hadden; Dordrecht had Pictura, Groningen richtte in 1797 haar Academie van Teeken-, Bouw- en Zeevaartkunde op, Breda volgde in 1800, Bergen op Zoom insgelijks onder den titel van „Niemand weet hoe veel hij niet weet", de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen richtte teekenscholen op o. m. te Deventer en Schiedam.

Maar hoewel deze scholen gelegenheid gaven tot het teekenen naar gipsafgietsels en andere voorbeelden en sommige, zooals o.a. Felix Meritis, tot het teekenen naar levend model, het bleek dat het onderwijs vrij onvolledig was. En dit kon wel niet anders, sinds er geen schilders van beteekenis waren en de tijd niet krachtig genoeg was, om de onderwijzers te bezielen door het kunstleven om hen heen. Werkplaatsen om het vak te leeren waren alleen bij de decoratieschilders te vinden en hoewel de overleveringen van de schilderkunst daar nog al redelijk bewaard waren, zag men in dien tijd niets anders om den toestand te verbeteren, dan het oprichten van nog meer academies, later gevolgd door verbetering van de academies in de groote steden. En eindelijk, toen er, zooals de Jaarboeken der Wetenschappen en Kunsten in het Koninkrijk Holland van 1808 melden, een Directeur-generaal benoemd werd voor het beheer, toezicht en vermeerdering van kennis van de Hollandsche en Vlaamsche school, waarover een Maandelijksch journaal zou uitgegeven worden, werd er besloten, dat deze voorzitter zou wezen eener op te richten Academie van Schoone Kunsten, welke Academie geen andere leerlingen zoude toelaten dan zulke, die waardig geacht werden met andere van naburige landen naar den prijs te dingen. Jaarlijks moesten er aan de beste Hollandsche schilders onderwerpen worden opgegeven, waaraan zij hun krachten moesten beproeven. Drie duizend gulden werden uitgeloofd voor het beste schilderstuk van Vaderlandsche geschiedenis; een even groote som voor het beste beeldhouwwerk, drie prijzen elk van twee duizend gulden, één voor het beste landschap, één voor het beste genrestuk, één voor het beste graveerwerk.

Nog werd besloten, dat elk jaar aan dengeen, die het beste proefstuk leverde, een prijs om als kweekeling aan de academie te worden onderhouden, zou worden uitgekeerd, terwijl acht

kweekelingen in staat gesteld werden ieder twee jaar in Parijs en Rome te vertoeven.

De grond was gelegd voor de academie, die de niet te vergoeden werkplaats van den schilder zou vervangen; beter opgezet, met minder pretentie en misschien meer nog op de tradities der oude meesters gegrond, maar toch in een gedeeltelijk klassieke richting de basis leggende, waarop de figuurschilders in den eersten tijd „de eeuwige waarheden", zooals Jozef Israëls ze noemt, te leeren zouden hebben.

Men zou de geschiedenis der Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw niet kunnen schrijven, zonder Jan Willem Pieneman als den grondlegger daarvan aan te merken, al was het alleen maar als den zeer gewaardeerden leermeester van Jozef Israëls. Men kan dit een banaal nagesproken en verouderde meening vinden en oordeelen, dat de Pienemans en de Krusemans inzoover zij de Nederlandsche schilderkunst op vreemde wegen leidden, haar meer tot nadeel dan tot voordeel waren. Maar behalve nog, dat deze van buiten af aangebrachte richting in alle landen de overheerschende was, kan men Pieneman de eer geven, dat hij door de kracht zijner persoonlijkheid de schilderkunst tot een zelfstandige kunst opvoerde, waaruit later, in elk geval, een krachtiger school kon opgroeien, dan uit het langer uitdruilen van de door copieeren gaande gehouden overleveringen der zeventiende eeuw.

Geboren in 1770 te Abcoude was hij bestemd voor den koophandel, maar daartoe zonder lust, besloot hij op een fabriek van behangselschilderen te gaan, om daar tegelijk iets van het schildersvak te leeren. 's Avonds teekende hij op de Amsterdamsche Academie naar de antieken en naar naakt model. Deze Academie scheen destijds zeer gebrekkig ingericht te zijn, en zoo was, volgens van Eynden en van der Willigen, zijn eigen genie zijn voornaamste meester. Om in zijn onderhoud te voorzien gaf hij al vroeg lessen en was hij genoodzaakt, op bestelling prenten te kleuren. In 1805 werd hij als onderwijzer in het teekenen aan de destijds te Amersfoort gevestigde artillerie- en genieschool geplaatst, een werkkring, dien hij — ofschoon hij onderwijl al prijzen behaald, portretten geteekend en landschappen geschilderd had — tot 1816 volhield, toen koning Willem I hem tot directeur aanstelde van het Koninklijk Kabinet te 's-Graven-

hage, om hem daarna, in 1820, tot eersten directeur der Koninklijke Academie van Schoone Kunsten te benoemen.

Maar noch zijn landschap, noch zijn portretten schonken Pieneman de vermaardheid, waarvan de roep zelfs buiten de grenzen van ons land zou weerklinken. Het eerste succes was zijn schilderstuk „Heldenmoed des Prinsen van Oranje bij Quatre-Bras", een groot schilderij, van twintig voet breed bij dertien voet hoog, gemaakt in opdracht van de regeering om het dien vorst aan te bieden. Dit stuk werd, alvorens in het paleis te Soestdijk tot zijn bestemming te geraken, in Amsterdam, Brussel en Gent tentoongesteld, en werd daar, volgens Immerzeel, om den krachtigen en breeden stijl, de juistheid van teekening en de waarheid van voordracht, eenstemmig bewonderd.

Hierop volgde „de Veldslag van Waterloo", waarvan de schets in de galerij van den hertog van Wellington berust. Dit schilderstuk, zeven-en-twintig voet breed en achttien hoog, stelt het oogenblik voor, dat de Prins van Oranje gewond van het slagveld weggedragen wordt. De hoofdfiguren zijn met duidelijkheid geschilderd, en eigenlijk is de verwonding van den prins veel minder de hoofdzaak dan de figuur van Wellington, die als een ruiterstandbeeld in het midden staat en van wien het geheele schilderij wel de apotheose schijnt te wezen. Driemaal ging Pieneman naar Londen, om de portretten voor dit historiestuk te schilderen; eens bleef hij er van 1819 tot 1821 als gast van den hertog van Wellington, en maakte er, behalve de noodige voorstudies, veel portretten van den hoogen adel. Voor de vervaardiging van dit schilderstuk, dat hij zonder bestemming schilderde, had hij een atelier buiten de Leidsche poort doen bouwen, waar koning Willem I hem kwam bezoeken en het schilderstuk voor veertig duizend gulden aankocht, om het den Prins van Oranje ten geschenke te geven. Behalve in Gent en Brussel stelde hij het ook in Londen ten toon, en zoo bracht het den schilder een honderdduizend gulden op. Ook ten onzent schilderde hij veel portretten, waaruit zijn schilderstemperament zeker het sterkst spreekt. Men kan van hem zeggen, dat hij weinig heeft van dat verfijnde klassicisme, dat men in naburige landen aantreft, dat hij meer temperament dan beschaving, meer gezond verstand dan intuïtie bezat en geheel ontbloot was

van die picturale deugden, die in de zeventiende eeuw nimmer ontbraken. Dat hij een echt schilderstemperament had, ziet men nog in zijn dikwijls ruw, maar altijd forsch aangepakte portretten en hoewel hij geen vlug teekenaar was, had hij een goed gevoel voor de constructie van een kop, waardoor hij de portretten vlug genoeg kon schilderen.

Wij geven hier een rede van J. J. L. ten Kate, die in zijn „Hulde aan de nagedachtenis van Nicolaas Pieneman", uitgesproken in 1861 in de Maatschappij Arti et Amicitiae, den geest dier dagen, al woei gelukkig de wind bij velen reeds uit een anderen hoek, ook in de schrijfwijze uitmuntend teekent:

„Wanneer wij een blik slaan op de uitwendige omstandigheden, waaronder de beide Kunstenaars tot hunne roemrijke loopbaan geleid en voorbereid werden, doet zich terstond een aanmerkelijk verschil voor. De *oudste* werd geboren in een dier tijdperken van ontaarding en verval, die de jaarboeken der Kunst in elk land op meer dan éene bladzijde hebben aan te wijzen. De vrije, onafhankelijke uiting des geestes was onderdrukt door den dwang van willekeurige wetten en regelen; een doode en doodelijke *konventie* had de levende en levenwekkende Natuur, de opgesmuktheid der Manier den eenvoud der Waarheid vervangen. De Kunst was tot handwerk verbasterd en het atelier ondergegaan in de fabriek. Zal in zulke tijden de kunst van een volslagen ondergang worden gered, dan is het noodig dat er een buitengewone geest opsta, die, even helderziend als krachtig, in frisch en oorspronkelijk zelfgevoel zich den moed bewust is en het vermogen, om, al zou het ook een strijd worden van één tegen allen, zich tegen den heerschenden wansmaak te verzetten, de aangesmede boeien af te schudden, zich een eigen weg te banen, en der diepgezonkene Kunst het spoor te wijzen, waarop zij eeniglijk tot zichzelve en hare bestemming terug kan keeren. Zulk een kampioen, wij weten het, is Jan Willem Pieneman geweest, en de overwinning heeft zijn krachtig pogen in dier mate bekroond, dat het woord, na zijn sterven binnen deze zelfde wanden op den 26sten Januari 1854 uitgesproken, door de Nakomelingschap zal worden bezegeld: *Zijn naam blijft voor ons die der wederopbloeiing van de Nederlandsche Schilderschool.*"

Deze woorden mogen het hedendaagsche geslacht, dat van

af de hoogte der meesters van de Haagsche school neergezien heeft op den voor onzen tijd smakeloozen schildertrant, gezwollen en overdreven toeschijnen, het oordeel van den dichter ten Kate valt niet te min samen met dat van Pieneman's grootsten leerling, Jozef Israëls, die nu, na al die jaren, nog hartgrondig getuigde, dat Pieneman een genie was, belemmerd door een slechte opvoeding en opgegroeid in een onartistieken tijd.

Deze omstandigheden, dit gebrek aan een goede opvoeding, maken, dat, al mogen voor het nageslacht enkele portretten van dezen temperamentvollen schilder door de forsche allure treffen, zij toch nimmer meer dan met aan den tijd gebonden overwegingen waardeering kunnen vinden, terwijl zijn historiestukken ondanks het knappe, dat er in te erkennen valt, te weinig eenheid van handeling vertoonen, om veel belangstelling te wekken. Er is in dezen Slag bij Waterloo niets te vinden van die hartstochten, van dien uit onmacht groot geworden haat, die de geallieërden op dien zomerdag in beweging bracht. De figuur van den hertog van Wellington, de personen op den voorgrond geven goede portretten te zien, maar doen aan houding noch aan actie vermoeden, dat er een spannend en aangrijpend gevecht gehouden werd. Daarbij is zijn teekening niet lenig genoeg, om de uitdrukking van een groot moment weer te geven. Toch had hij datgene, wat een geboren schilder-artiest heeft, die met geringe middelen in een leegen tijd zich een plaats maakt: hij bezat energie, hij beheerschte zijn tijd.

Dat deze noch belangrijk, noch meesleepend, noch omvangrijk was, lag zeker voor een groot deel in de tijdsomstandigheden, want Pieneman had kracht genoeg, vertoonde in zijn opvatting van het portret temperament genoeg, om te doen betreuren, dat hij zich niet geheel heeft kunnen ontwikkelen.

In een zich vervormende maatschappij, waarin men aan den eenen kant in het besef van een herwonnen nationaliteit niets liever zag dan gelegenheidsschilderijen, die de heldendaden van die dagen aanschouwelijk maakten, terwijl aan den anderen kant een piëtistische richting heerschte, die de religieuse of daaraan verwante onderwerpen binnen de grenzen der burgerlijke deugdzaamheid wenschte beperkt te zien, bestond geen gelegenheid tot het hoog houden der zuivere schilderkunst en was de leuze: l'art pour l'art, ten eenenmale misplaatst.

En dan de geringheid der hulpmiddelen, waarmede Pieneman in den beginne schilderde. Door zijn huwelijk al vroeg met zorgen beladen, schilderde hij, in een klein bovenhuis in de Nes, zijn „Quatre-Bras". Op een klein atelier dus, waar hij een gedeelte van het doek moest oprollen, om aan het andere te kunnen schilderen, is het opzetten van zulk een enorm doek vol levensgroote figuren te paard waarlijk geen kleinigheid. En er moet een vastheid van wil in hem geweest zijn, een zekere mate van voorstellingsvermogen, om onder zulke omstandigheden zulk werk tot stand te brengen.

Zeker, wij weten wel, dat bij de zuivere beoordeeling van een schilderij alleen de onbevangen indruk geldt, dien het nu, van onzen tijd af gezien, op ons maakt; en het maken van overwegingen bewijst reeds, dat het werk als kunst geen genot geeft. Wij herinneren ons trouwens te goed die jaren van overmoed, toen men zich nog zoo gul vermaken kon met die eerzame Leidsche deken, waarin, op zijn „Slag van Waterloo", de gewonde kroonprins werd weggedragen. En zelfs later nog, toen men menigmaal door de ruwe kracht zijner portretten — al was de opvatting dikwijls wat troupierachtig — getroffen was, of ook in een enkel vrouwenportret een waar en natuurlijk schilder in hem herkende, stond een schilderij als het hierboven vermelde ten zijne nadeele geboekt.

Intusschen, hoezeer hij in zijn tijd ook geëerd was, hoezeer hij door den koning onderscheiden werd, hoezeer hij maatschappelijk geacht was, en in een „deftig grachtenhuis woonde", hoewel men van hem zeggen kan, dat hij een groot man in een slappen tijd was, — toch zou hij nooit een plaats innemen in de rij onzer groote meesters en evenmin naast de kleine meesters komen te staan.

Geen volgend geslacht is rechtvaardig tegenover het vorige, omdat het, dáár beginnend, waar het vorige naar zijn meening heeft te kort geschoten, moeilijk kan waardeeren datgene, waarin het wèl uitmuntte. Ook zullen volgende geslachten geen leering putten uit den schilder, wiens kunst met het ras, de traditie van zijn land niets heeft uit te staan.

Opdat Jozef Israëls later uit een wirwar van streepjes en veegjes en zetjes en weggeveegde zetjes en ontzaglijk kleine deeltjes kleur, uit harleveensche lijnen en averechtsche penseelstreken zijn fi-

guren uit de schemering der vertrekken naar voren zou halen, en dezen leven inblazen; opdat een Bosboom zijn grootsche opstanden met een schijnbaar zoo achtelooze hand kon optrekken; opdat Jacob en Willem Maris hun licht- en kleurvisioenen, openbaringen van Hollands heerlijkheid, in de wisselwerkingen van het licht zoo heerlijk zouden aanschouwelijk maken; opdat een Matthijs Maris aan zijn droomleven een vasten vorm kon geven, — is een kracht noodig, die zich kan laten gaan op den schildersdrang, omdat de macht van preciseeren hun nimmer ontbreekt, omdat hun lijn, verborgen onder de gevoeligste tonen, dikwijls vaster is dan de zware omtrekken, de harde vormen en het zwakke modelé van minder zuivere schilders, aan wie men in 't algemeen zoo gereedelijk de kunst van teekenen, als hun uitsluitend eigendom, toebedeelt.

Als directeur der Academie te Amsterdam heeft Pieneman de schilderkunst groote diensten bewezen. Een uitmuntend leermeester, zegt Jozef Israëls van hem, die de mathesis van het naakt voortreffelijk verstond en die in het teekenen van het naakt, in het aanzetten van een omtrek met een stompje krijt of houtskool zijn weergade te vergeefs zocht. En dit is zeker, als de leermeester van Jozef Israëls, die zeven jaar des avonds onder zijn leiding teekende en nooit anders dan met hoogachting van hem spreekt, verdient hij een eervolle plaats in aller herinnering.

Nicolaas Pieneman, de zoon en leerling van J. W. Pieneman, was in 1810 in Amersfoort geboren, genoot — en dit geldt voornamelijk voor den Haag, waar hij woonde — door zijn talrijke portretten der koninklijke familie een nog grooter vermaardheid dan zijn vader.

Wanneer men Jozef Israëls vroeg, hoe hij schilderde, dan was het een feest, den meester te hooren antwoorden: „Klaas Pieneman was een hoveling; op een tentoonstelling wandelde hij arm in arm met Willem III."

Hij bezat noch het temperament, noch de kracht van zijn vader en misschien uit reactie tegen diens dikwijls onbeschaafden schildertrant schilderde hij week en zeepig en had dikwijls in zijn vorstelijke portretten een zoetelijke gladheid, waaronder alle leven weggevaagd is. Intusschen moet men hem niet geheel naar zijn vorstelijke portretten beoordeelen; het portret van zijn vader in

het Rijksmuseum, een manskop in het Stedelijk Museum te Amsterdam zijn beter, al mist hij ook hierin de natuurlijkheid, die zijn vader onderscheidde. En had hij niet dat bekoorlijke kinderportretje, nu in het museum Fodor, voor zijn rekening, dan zou er al weinig anders van hem te zeggen zijn, dan dat hij zeer geacht in een mooi huis in den Haag woonde. Dit portretje brengt hem evenwel in een andere orde over en gaarne willen wij hem die glad-gedaste officieele portretten vergeven terwille van dit gevoelige stukje.

De tijdgenooten oordeelden er evenwel anders over.

Kramm begint zijn levensbericht: „Het is mij een aangename taak, een bladzijde in de geschiedenis der kunst te mogen schrijven, waardoor de roem der Nederlandsche schilderschool van onze dagen aanmerkelijk wordt verhoogd. Zij betreft het schitterend talent van den gevierden ridderlijken kunstschilder Nicolaas Pieneman, die door zoovele roemrijke kunstgewrochten, een Europeeschen roem heeft behaald.'' Immerzeel vertelt nog van historiestukken, van bijbelsche onderwerpen; Kramm, die hem voortzet, geeft een reeks op van vorstelijke huldeblijken, van gouden, rijk met émail en brillanten versierde snuifdoozen, en van een onafzienbare hoeveelheid portretten van koning Willem II, van den kroonprins — later Willem III —, van diens zonen, de prinsen Willem en Alexander, van prinses Sophie, van het gevolg van den koning en van den kroonprins. Hij was de eerste schilder, die ten onzent tot ridder in de Orde van den Nederlandschen Leeuw werd benoemd, en het moet gezegd worden, dat hij niet alleen in zijn eigen land maar ook in Parijs — of waren het zijn koninklijke modellen? — zeer geacht werd, want voor een levensgroot portret van Willem III in de uniform der marine — bestemd voor het raadhuis der stad Amsterdam — en voor dat van zijn vader, werd hem op de groote wereldtentoonstelling in 1855 te Parijs de orde van het Legioen van Eer geschonken.

Ouder dan J. W. Pieneman was de in 1786 te Keulen geboren schilder Jean Augustin Daiwaille, die als jongen met zijn ouders naar Holland kwam, waar hij door A. de Lelie voor de schilderkunst opgeleid werd. Hoewel hij destijds gewaardeerde gezelschapsstukjes schilderde, werd hij voornamelijk als portretschilder door de tijdgenooten bewonderd om zijn breedgeschilderde en welgelijkende portretten. Aan de Academie van Beeldende

Kunsten te Amsterdam werd hij tot directeur benoemd, welke betrekking hij later opgaf, om zich met een agent der Handelsmaatschappij naar Brazilië te begeven. Bij nader overleg liet hij dit plan varen en richtte een steendrukkerij op. Weer wat later vestigde hij zich te Rotterdam, waar hij zich bezig hield met het schilderen van portretten, tot hij in 1850 overleed.

Er spreekt besluiteloosheid uit dit korte levensbericht van Immerzeel, wat bevestigd wordt in de levensschets van Daiwaille's leerling Cornelis Kruseman, van wien het heet, dat hij de breede penseelbehandeling van Hodges leerde, terwijl hij van Daiwaille, die, nimmer voldaan met zijn werk, zelden er toe kwam dit af te maken, zou geleerd hebben, hoe men niet moet schilderen. Intusschen gebeurt het, dat volgende geslachten anders oordeelen en zoo zullen er zijn, die in de aarzelingen van dezen schilder en pastellist fijnere kwaliteiten ontdekken, dan in het werk van zijn met roem overladen leerling. Zijn zelfportret in het Rijksmuseum is eveneens een bevestiging van den eersten indruk; het geeft ons een melancholiek aangezicht te zien van iemand, wiens aard zeker alleen voor zich zelf een vijand bleek. De lichtblauwe oogen verrassen door de moderne analyse en heel het gelaat is met een oprechtheid geschilderd, zooals alleen een gevoelige natuur geven kan. Het zelfportret in het museum Boymans is als schilderij aangenamer en dit museum bezit van hem een vrouwenportretje in pastel, dat, wat kleur en eenvoud van voordracht betreft, al zeer fijn is. Zijn beste portret is wel dat van H. van Demmeltraadt.

Hoewel Cornelis Kruseman nog uit het eind der achttiende eeuw stamt — hij werd in 1797 te Amsterdam geboren, — kan men hem niet meer tot de generatie van Jan Pieneman rekenen. Niet, dat deze Kruseman de Nederlandsche schilderkunst verder bracht; het wil zelfs wel eens andersom schijnen in zoover de onopgevoede Pieneman zoo niet de schildersbeschaving, dan toch iets van de natuurlijkheid der zeventiende eeuw behouden had, waar Kruseman bij minder temperament, meer streven naar verfijning, bij minder kracht, een zoeken naar uitgesprokener vorm vertoonde en bij gebrek aan een natuurlijk coloriet zich in zijn bijbelsche of Italiaansche onderwerpen bij voorkeur van harde kleuren bediende en in het algemeen de schilderkunst in een tamelijk barok klassicisme overbracht.

Intusschen schijnt het, dat Kruseman zeer jong reeds een beslisten aanleg voor het schilderen toonde; althans reeds in 1819 maakte hij op een tentoonstelling in den Haag veel opgang met een schilderij, dat een blinden bedelaar voorstelde, verlicht door een papieren lantaarn, een sujet, dat hem telkens trof als hij 's avonds langs het Spui tegenover het Maagdenhuis ging. Men meende in hem een Dou, een Schalcken herleefd te zien en vele waren de bestellingen van kaarslichteffecten, welke hij op dit schilderij kreeg, die hij echter alle afwees, omdat het nabootsen van dat kaarslicht in geenen deele zijn doel was en hij in het copieeren van zulke dingen geen lust had. Zijn zoeken was, het hoogere in de menschelijke natuur uit te drukken, en hij voelde zich beleedigd, dat men niet dadelijk erkend had, dat hij dit schilderij alleen geschilderd had, om het eerwaardige hoofd van den bedelaar. Hij reikte verder dan de Hollandsche genreschilders, een wijze, die hem onbelangrijk en onedel dunkte.

De apotheosen van Napoleon door de Fransche schilders hetzij als opdracht, hetzij uit bewondering geschilderd waren hem zeker niet vreemd gebleven. Doch boven dit was Italië hem het land van belofte en men kan uit zijn werk opmaken dat de gave contouren van Rafaël hem edeler en mooier dunkten dan de gefronste koppen van Rembrandt, — eene meening die toen veelal gold en nog omstreeks 1880 werd door enkele letterkundigen de meening verkondigd dat Rembrandt tegenover de Italianen vulgair zou wezen.

In het jaar 1821 begaf hij zich over Parijs naar Italië, om drie jaar in Rome te blijven en vandaar terug te keeren, bevestigd in zijn voorliefde. Hij begon met het schilderen van bijbelsche onderwerpen en van Romeinsche landlieden, die door de zuivere omtrekken, de gavere gelaatstrekken, den schilder van zelf de klassieke modellen aan de hand deden, die hij ten onzent niet vond. Toch offerde hij op zijn beurt aan de nationale geestdrift, die den ouderen Pieneman gemaakt had tot een historieschilder van de veldslagen van Quatre-Bras en Waterloo, en hem tot het schilderen dreef van een latere episode: „Z. K. H. de Prins van Oranje op het oogenblik van de verwonding van hoogstdeszelfs paard te Bauterzen, 12 Augustus 1831", een schilderstuk, dat, evenals die van Pieneman, door de portretten als een soort voort-

zetting der Doelenstukken te beschouwen is. Doch dit tusschenbedrijf was zonder invloed op zijn verderen arbeid. De beschaving welke hij tijdens zijn verblijf in Parijs had opgedaan en zijn Italiaansche reis hadden hem meer en meer vervreemd van zijn eigen landaard. Een lang verblijf in Italië is voor geen onzer schilders persoonlijk ooit goed gebleken. Het werd niet anders, dan een overbrengen van een zienswijze, geheel tegenstrijdig met land- en volksaard. De kerkelijke kunst, geheel buiten verband met den eeredienst, in een Protestantsch geloovig land overgebracht door een Protestantsch Hollander der negentiende eeuw, moest noodwendig een illustratie of, in een zich indenken in de personen, theatraal worden. Maar ook technisch moest Kruseman te kort schieten; want, ofschoon zijn opvatting gevormd was op de Italiaansche meesters der Renaissance en vooral op Rafaël, miste hij het sentiment, miste hij ook de technische kennis, om iets te benaderen van de gaafheid, de rimpellooze zuiverheid van diens madonna's of van diens evenredige lijnencompositie, dien zekeren piramide-vorm, waarin deze zijn madonnagroep zoo gaarne besloot. En evenmin kon hij in het tweeslachtige van zoodanig werk iets geven van dat bevallige vooroverbuigen der moeder over het kind, een houding, die wij eer bij Jozef Israëls zullen vinden; noch ooit iets geven van die klaarheid van oogen, van die overschaduwde ooghoeken, die Rafaël ondanks overschatting en onderschatting tot den geliefden schilder der madonna maakten. Maar toch, Kruseman wist in een tijd, voor een zeker publiek, juist datgene te geven, wat men ten onzent verlangde: een idealistische opvatting der bijbelfiguren, zonder zinnenbekoren, zonder hartstocht.

De kritiek van zijn schilderijen bepaalde zich eveneens tot het bespreken van de opvatting en van gelaatsuitdrukking; mocht men een enkele maal een aanmerking maken op de onnatuurlijke houding van een kind, zoo was dit een uitzondering. Het was of om alles, wat hij maakte, een heiligenschijn zweefde, zoo werd alles en vooral zijn bijbelsche onderwerpen aangebeden en in dien geest gecommenteerd. Zoo schildert hij bijvoorbeeld, neen, „idealiseert zonder dat hij ophoudt waar te zijn", volgens de uitdrukking dier dagen, een herdersfamilie uit de Campagna en men leest een zin als dezen: „De moeder met haren zuigeling in den arm, de vader, type van kracht, die zijn lievelingen met

zorg beschermt, bewijzen u, dat het hart van den schilder niet in zijn genie is opgegaan". Hij maakte het dan soortgelijke kritiek al zeer gemakkelijk met onderwerpen, waarin door tegenstellingen een goedkoop effect verkregen werd; b. v.: „Een vrouw uit het volk, door de zon verbrand, beeld van leven en frischheid, en een blozend, aanvallig, schuchter, eerbiedvol meisje, knielend tegenover een non, die in de enge muren harer cel vermagerd is door onverpoosd gekniel." 't Is waar, er waren theologen, die vol verontwaardiging schreven, dat zoo'n groot man zich in zijn bijbelsche onderwerpen vrijheden veroorloofde, die met de tijdrekening niet overeen kwamen; maar behalve deze scherpe kritieken genoot hij een roem zóó algemeen, waar noch die van een Jozef Israëls en heelemaal niet die van den zelden geheel begrepen Jacob Maris, ja zelfs niet die van den zich meer buiten de grenzen van zijn atelier bewegenden Hendrik Willem Mesdag bij haalt.

En dit is, sinds men kan zeggen dat de kunst van dezen tijd vrijwel buiten het leven staat, niet onnatuurlijk. De schilderkunst der Pienemans, der Krusemans en vooral die van Cornelis Kruseman was een directe weerklank van den tijd; als historieschilder in een tijdperk van een opnieuw ontwaakt volksbewustzijn was Pieneman volkomen op zijn plaats en dankt zijn naam aan de uitbeelding van Quatre-Bras en den Slag van Waterloo, de bezegeling onzer vrijheid, het hernieuwd verbond met de Oranjes, waaraan de episode van den gewonden kroonprins een aandoenlijken kant gaf.

Begonnen met een soortgelijk onderwerp, wijdde Kruseman zich wat later, nadat met den vrede ook het Calvinisme der voorvaderen in een gemoedelijker vorm hersteld was, hoofdzakelijk aan het schilderen van bijbelsche onderwerpen, welke volgens den toenmaligen term idealistische opvatting in pieuze kringen zoozeer gevierd, zoo grootelijks bewonderd werden.

„Van oudsher is er wellicht geen volk geweest, dat in de huiskamer meer gehecht was aan stichtelijke lectuur dan onze Protestantsche landgenooten", zegt A. C. Kruseman in zijn Geschiedenis van den boekhandel. Van der Palm, des Amorie van der Hoeven, maar ook Egeling, de Weg der Zaligheid, dat in 1844 den tienden druk beleefde, Mel, De lust der heiligen in Jehova, dat sedert zijn verschijnen in de achttiende eeuw het tot achttien

drukken bracht, zijn hiervoor een bewijs, hoewel dit nog scherper gekarakteriseerd wordt door de legende, dat van der Palm telken keer, als hij gepreekt had, na kerktijd zijn preek inruilde voor een bankje van honderd gulden, dat de uitgever te voren op zijn toonbank klaar legde omdat het Zondag was.

Dat de opvatting van Cornelis Kruseman flegmatisch was, was juist naar den smaak dier dagen; hartstocht zou de rust eener levensopvatting verstoord hebben, waarin alles zacht, vroom en edel moest wezen. De zeventiende-eeuwsche schilderijen en prenten, misschien door enkelen verkozen, werden laag en gemeen geacht, vergeleken bij de gravures, welke de elegante almanakken dier dagen te zien gaven, begeleid van bijschriften van ernstige schrijvers. En de voorstellingen uit het Italiaansche landleven, de Napolitaines, de pifferari, bezaten in hun donkere gelaatstrekken, in hun sterk uitgesproken omtrek tegen een blauwen hemel, datgene wat men noemde een zekeren „adel" van lijnen, die, in tegenstelling met het vulgaire Hollandsche volk, de vulgaire oud-Hollandsche schilderijen, zoo heel en al naar den dwependen smaak der vrouwen waren.

Intusschen waren het niet alleen de vrouwen, die met zijn kunst dweepten; het was eigenlijk iedereen, de koning, de koningin, en wat meer zegt, het waren de schilders.

Naar aanleiding van zijn beroemden „Johannes de Dooper", een schilderij, dat hij voor het grootste deel tijdens zijn tweede verblijf in Rome had gemaakt, vereenigden zich de Haagsche schilders, om hem een duurzaam souvenir aan te bieden voor de bewondering, die hen bij het aanschouwen van dit stuk bezield had. Een zilveren beker, een kunstig stuk smeedwerk met deksel en schotel van mooien vorm en geciseleerd in den stijl der 17de eeuw met een toepasselijk inschrift op rijm, de hulde door Hollands school aan Kruseman gebracht bij het zien van zijnen Johannes, werd den schilder aangeboden, terwijl een in gothischen stijl geïllumineerd perkament den onvergankelijken roem van den schilder in schoone woorden vermeldde.

De gunst van het publiek is weinig duurzaam. En de duur, welken het inschrift hem geprofeteerd had, werd noch in werkelijken, noch in figuurlijken zin vervuld. De meeste zijner groote werken bestaan niet meer. Door voortdurend overschilderen — Kruseman was niet gemakkelijk voor zich zelf — door het telkens

uithalen met een of ander siccatief, een bewerking, waaraan hij misschien niet genoeg zorg gaf, gebeurde het, dat de verf, nooit geheel droog onder de oppervlakte, aan het zakken ging, zoodanig dat het bovenste deel onherkenbaar was, en de handen van den Dooper, destijds in de verzameling van koning Willem II, naar beneden gezakt waren, de kop op de plaats der handen hing, en en onderaan tegen de lijst zich dikke brokken verf ophoopten. Dit geval staat niet alleen. Ook van Engelsche schilders, die met de geheimen van het vak niet genoegzaam bekend zijn, wordt hetzelfde vermeld. Slechts weinige zijner werken, en daaronder de vier religieuse schilderijen van Mevrouw Labouchère op het slot te Zeist, zijn, evenals zijn beste werk, een portret van drie zusters, en enkele zijner portretten en kleinere schilderijen, daarvoor behoed.

Maar die duurzame roem, welke ons het verlorene te meer doet betreuren, naar mate wij meer bewondering voor het bebehoudene hebben, ook deze duur was niet voor hem weggelegd De zijne was geen kunst, die door schildersdeugden, of door oorspronkelijkheid van opvatting uitmuntte; zij vond zoowel haar bestaansreden als haar succes in de opvatting van het onderwerp, dat, voortgekomen uit zijn tijd, met den geest van dien tijd moest ondergaan. De romantiek, die meesleepende kunstuiting, die in Frankrijk en Duitschland bloeide, bleef hem, zooals hij zelf schreef, ten eenenmale vreemd. „Het romantieke is over mij heen gegaan", schreef hij eens: „Ik heb het goede, dat er in lag, niet versmaad, maar 'k heb er mij nooit door laten meesleepen, en 'k heb sedert gezien, hoe het den toets niet heeft kunnen doorstaan. Van het klassieke moet men den ernst, de ernstige opvatting behouden; maar slaafs navolgen moet men niet; elk tijdperk geve men zijn eisch.

„Ik heb mij nimmer aan banden gelegd, nooit heb ik een bepaalde school gevolgd, nooit ook bepaalde regels, omdat ik begreep, dat het eene onderwerp hemelsbreed van het andere verschilt."

Zijn theorie was goed, was juist, maar hij had een verkeerden weg ingeslagen en, zich in zijn opvatting al verder en verder van zijn land verwijderend, zijn steun gezocht in een vorm, die wel uitgesproken maar niet gevoeld was.

Zijn voornaamste leerlingen waren Jan Adam Kruseman,

zijn neef, op wiens atelier Jozef Israëls later zou werken, Vintcent, die, ofschoon jong gestorven, met zijn geheele ziel naar de romantiek neigde, Johan Hendrik en Johan Philip Koelman, van wie de laatste ook de laatste getrouwe der klassieken zou blijken, David Bles, dien men hier niet vermoeden zou, Herman ten Kate, de Poorter, Elink Sterk en Ehnle.

Jan Adam Kruseman, in 1804 te Haarlem geboren, is vooral bekend als portretschilder. Men roemde zijn portretten als welgelijkend, als uitmuntende schilderijen, „geheel uit de verf, schoon van coloriet en bevallig van compositie." 't Is waar, ofschoon zijn portretten niet de schildersdeugden bezitten der oude Hollanders, zoo treffen zij door eenvoud en een zekeren stijl. Niet in Italië zocht hij zijn opvoeding te voltooien, maar na het vertrek van zijn leermeester Cornelis Kruseman, die van Amsterdam naar Italië vertrok, werkte hij in Brussel een paar jaar onder den grooten David, ging van daar naar Parijs, van waar hij in 1825 terugkeerde en zijn debuut maakte met de „Uitvinding der Boekdrukkunst door Laurens Koster". Ook begon hij met het schilderen van regentenstukken voor de Doopsgezinde Gemeente te Haarlem en het Leprozenhuis te Amsterdam. Hoewel men in zijn historische en bijbelsche onderwerpen den lust naar uitgesproken vormen, den invloed van David en misschien meer nog van Ingres kan herkennen, zoo had hij noch de kracht, noch de volharding dezer schilders. In zijn kleur, in het modelé was iets milders, iets natuurlijkers, dan in die van den ouderen Kruseman, — maar toch weer niet zoo, dat deze stukken, zonder overwegingen van kultuurhistorischen aard, door het nageslacht gewaardeerd kunnen worden, wat ondanks dezelfde eigenschappen wel het geval is met eenige zijner portretten, hoewel hij hierin schromelijk ongelijk is. Het eenvoudige en natuurlijke portret van Adriaan van der Hoop, zijn in den stijl van Ingres opgevat zelfportret in het museum te Haarlem en een daar op zijn naam geboekt meer picturaal portret, zouden drie schilders doen vermoeden. In zijn kleinere historische onderwerpen inspireert hij zich eveneens op Ingres, en deze opvatting geeft, hoe anders ook toegepast, een zekere distinctie.

Jozef Israëls, die met Calisch, Chantal, D. van der Kellen, Zimmerman en anderen op zijn atelier werkte, waardeerde

— hoewel hij bij lange na den eerbied niet voor hem had als voor Pieneman — vooral de zelfkennis en den eenvoud van dezen leermeester, die groot genoeg dacht om zijn leerlingen af te raden, naar het gebruik dier dagen zijn schilderijen te copieeren en hen liever naar het museum stuurde of een portret van Van Dijck liet copieeren, dat hij eens voor weinig geld gekocht en op het atelier zijner leerlingen geplaatst had. „Zoo ik ooit een oog heb kunnen schilderen, dan heb ik dit van dat heerlijke portret van Van Dijck geleerd," getuigde Israëls nog na al die jaren.

Hij was een schilder van grooten naam en vooral als portretschilder zeer geëerd; volgens zijn tijdgenooten verdiende hij hiermede een dertigduizend gulden 's jaars. Hij voerde dan ook in Amsterdam een voortreffelijk leven, was „bon camarade", goed voor de kunstenaars, hen helpend waar hij kon, en naderhand als directeur der Academie een hartelijk leermeester. Met Tétar van Elven, die het eerst in 1839 een plan maakte tot vereeniging der kunstenaars, richtte hij de maatschappij Arti et Amicitiae op en daarbij het Fonds voor Weduwen en Weezen van Kunstenaars. Ook behoorde hij met Klaas Pieneman onder de eerste schilders, die tot ridder in de Orde van den Nederlandschen Leeuw benoemd werden, een feit, dat toenmaals met serenades gevierd werd. Ridder Kruseman zooals hij algemeen genoemd werd, een titel, die door het rationalisme onzer dagen in onbruik is geraakt en die dan ook in onzen tijd tamelijk komiek is, — wij herinneren ons de vraag van een scholier uit de laagste klasse die, toen het hoofd zijner school tot ridder in een of andere orde benoemd was, in vollen ernst vroeg, waar hij nu zijn paard zou stallen, omdat het knaapje zich geen ridder zonder paard kon voorstellen, — ridder Kruseman dan trok zich in 1850 uit het openbare leven terug, èn als directeur der Academie èn als lid der Commissie van Arti et Amicitiae, om in Haarlem zich uitsluitend aan het schilderen te wijden.

Van zijn bijbelsche onderwerpen, o.a.: De laatste der Makkabeeën, Maria met het kind Jezus, Maria en Johannes, is het meest algemeen door de gravure van Steelink bekend het Penningske der arme weduwe, een destijds zeer bekende plaat, bij F. Buffa en Zn. te Amsterdam in 1858 verschenen. De Genestet maakte er een gedicht op, en de stemmige opvatting, — wij kennen het schilderij zelf niet — het populaire onderwerp maak-

ten het als plaat voor een huiskamer zeer geliefd. Van romantiek was in zijn opvatting even weinig te bespeuren als in die van den ouderen Kruseman, alleen was zij iets minder barok, minder in een vooropgezetten stijl, minder hard, maar even hartstochtloos.

Van alle leerlingen van Cornelis Kruseman waren het alleen de Koelmans, een Haagsche met de Kaemmerers verwante kunstenaarsfamilie, die getrouw bleven aan de beginselen, door hun leermeester verkondigd. Als een eenzame stond Johan Philip Koelman op de puinhoopen van het klassicisme, fanatieker naar mate hij zijn kameraden en zijn leerlingen allen een anderen kant zag uitgaan. Jan Hendrik, de oudste broer, eveneens een leerling van denzelfden Kruseman, ging van uit diens atelier al dadelijk naar Rome en bleef daar tot zijn dood wonen. Hij schilderde veel portretten en was volgens Vosmaer, die hem in Rome kende, „een groot kenner der kunst, een wijsgeerige geest, een hoogst belangrijk man, ja, de type van zeker soort van kunstenaars; practisch, ervaren en stellig in zijn uitvoering, is hij tevens een philosoof van nature, wiens diepgevoelde kunstbespiegeling zich in vloeiend woord en gedachte uit". Jan Daniël, een jongere broeder, de talentvolle leerling van den dierenschilder Tom, schilderde — hoewel hij in het Zuiden uitmuntende studies van trek-ossen maakte — ook Hollandsche weiden met vee en gaf aanleiding, om te verwachten, dat er, zoo hij niet op zijn zes-en-twintigste jaar gestorven ware, een onafhankelijk en talentvol landschapschilder uit hem gegroeid zou zijn.

Johan Philip, in 1818 te 's-Gravenhage geboren en bij zijn vader tot timmerman opgeleid, kwam door zijn liefde en aanleg voor het handteekenen tot de beoefening der schilderkunst. Nadat zijn leermeester naar Rome vertrokken was, volgde hij dezen al spoedig en vond daar Teerlink, Maes, van der Ven, den beeldhouwer Verhulst, Kruseman en zijn broeder, die zich daar reeds gevestigd had. Hij bleef er vijftien jaar, schilderend, teekenend en boetseerend. In den Haag teruggekomen, schilderde hij tafereelen uit Rome, sommige met de fijnheid van een miniatuurschilder. Later, toen hij van den Berg aan de Academie opvolgde, was hij meer beeldhouwer en architect dan schilder. Vosmaer noemt zijn teekening streng. In dezen tijd zou men die eer ongevoelig noemen, tegelijk hard en slap. Toen Mr. C. Vosmaer in

1885 de bijschrfiten voor „Onze Hedendaagsche Schilders" schreef, was het bij de kritiek nog de mode, de kracht van het teekenen aan de zijde der academische schilders te stellen, en aan Jozef Israëls het sentiment, aan Jacob Maris de atmosfeer te gunnen, zonder zich er voldoende rekenschap van te geven, waarin het teekenen bestaat. Ook is het niet tegen te spreken, dat de kritiek — Alberdingk Thijm was daar eveneens een voorbeeld van — de teekening hooger achtte waar het historische en bijbelsche onderwerpen of Italiaansche landlieden gold, dan waar het een Hollandsch interieur, een ankerdrager of een schaapherder betrof. Evenzoo was het met de compositie, die zij in de officiëele onderwerpen zoozeer bewonderde, alsof deze het uitsluitend eigendom van de historische schilderkunst was; even als de historieschilders stellig geloofden, dat de wetenschap der kunst bij hen zou eindigen en dat schilders als Bosboom, Israëls of Maris deze noch begeerden, noch bezaten. Koelman was een man, die bij universeeler beschaving minder diepte, minder oorspronkelijks had en geheel ongelijk was aan onze zeventiendeeeuwsche meesters, die vóór alles goede schilders waren, zooals de Haagsche landschapschilders na hen. Toch was hij ondanks zijn theorieën ondanks het stel gedachten, meeningen en beginselen, welke hij zich uit de Italiaansche meesters had eigen gemaakt, als leermeester groot genoeg, om onafhankelijke leerlingen te vormen.

Nog meer afkeerig van de Hollandsche realiteit was J. E. J. van den Berg, de aanbidder der klassieken — door wien Jacob Maris, zooals hij zelf erkende, de Grieksche kunst had leeren begrijpen —, die, klagend over het verval, over het toenemend romantisme, zich meer en meer terug trok, om zich te verdiepen in theoretische, destijds zeer gewaardeerde werken over proportie, doorzichtkunde en ontleedkunde. Met den heer Fock maakte hij proportiebeelden, ten gebruike bij het onderwijs, opdat de jongeren zich niet zoo schromelijk door een „banale werkelijkheid zouden laten meesleepen, als dikwijls het geval is". Bij deze beelden, door den heer Fock gemaakt, schreef hij, „dat hij bij nadere vergelijking dezer proportiën met de beelden der oudheid, tot de ontdekking kwam, dat alle andere beelden met inachtneming van denzelfden meetkunstigen regel of kanon gemaakt zijn, en de proportie zoo veelzijdig en buigzaam is, dat de breed-

geschouderde Achilles en de slanke Hagedisvanger, de Hercules en de Apollo, de beide Afrodités van Melos en Medici, allen, hoe schijnbaar verschillend en hoe weinig men zulks vermoeden zou, er regelmatig uit te voorschijn treden".

Om hun overtuiging kracht bij te zetten, zochten zij hun steun in theorieën, ongeacht Goethe's woord, dat alle theorie grauw is. In 1863 schreef Steuerwald een warm door Vosmaer aanbevolen Kunstpraatje, waarin hij de wetten der compositie en ordonnantie in de schilderkunst en haar grond in den aard van het licht en van de eigenschap van het oog behandelt. De afbeeldingen, waarop hij de gewenschte verbeteringen der oorspronkelijke schilderijen heeft aangebracht, zijn, zegt Vosmaer, meermalen „verbeteringen", hoewel zij in onderdeelen minder voldoen. Hij voegt er in een noot bij: „Het is van belang op te merken, dat men uit die afbeeldingen geen rede neme, om des schrijvers voorstelling geene verbetering te heeten. Van enkele toch zijn de veranderde specimina minder frisch en fraai dan de afbeelding der oorspronkelijken; doch dit ligt aan de materieele uitvoering. Allen zijn echter doordacht en vernuftig". De platen zijn ontleend aan Scheffers Faust en Gretchen, Faust met Mephisto op den Bloksberg, aan Potters Jonge Stier, aan het Gezicht op Delft van Van der Meer, aan Dillens Oorlog, Rembrandts Simeon, Titiaans Graflegging en een drietal mythologische voorstellingen, aan Gallait's Lyken van Egmond en Hoorne en aan een schilderij van Cignani.

Het was alles te vergeefs. De schemering der Grieken en Romeinen was ook voor de Hollandsche schilders aangebroken, en alle proporties, alle schoonheidsregels, alle vernuftige stelregels, om de schilder- en beeldhouwkunst af te houden van de romantiek, van realisme, naturalisme of impressionisme, om de menschen van heden te persen in de vormenschoonheid van het Grieksche Godentype of van dat der Madonna der Italiaansche renaissance, was ijdel. Geen woorden, geen theorieën vermogen den gang te stuiten van het imperieuse leven, vermogen iets af te wenden van datgene, waarheen de tijdgeest stuwt. Reeds in 1845, bij gelegenheid eener prijsuitdeeling op de Academie te 's-Gravenhage, sprak dr. L. R. Beynen een rede uit, waarin hij de vraag stelde, „waarom de kunstenaar nog in onzen tijd zich naar Italië begeeft, nu de beoefening der kunsten en wetenschappen in vele

landen daarbuiten zich op een hoogeren trap bevindt?" Of dit op zijn tijd gesproken woord — voor deze rede werd dr. Beynen tot het eerste eerelid der Academie benoemd — de schilders zich langzamerhand van Italië deed afwenden en hun aandacht meer deed richten op Parijs, Brussel of ook op de toenmaals zeer gezochte Dusseldorfsche Academie, is niet bekend; dit is zeker, dat vele van Krusemans leerlingen tot hun geluk aan deze conventioneele opvoeding ontkwamen en velen er toe werden gebracht, den weg naar hun volksaard te vinden, zij het ook, dat dit in een overgangstijdperk als hierop volgde niet zonder horten of stooten ging. Ook ons land onderging, over België gekomen, den invloed der romantiek, al was ten onzent de literatuur tusschen 1830 en 1840 ditmaal vooraan gegaan.

De zin voor het historieschilderen, opgewekt door den nationalen geestdrift, eerst na Waterloo en later, ofschoon wat minder van pas na 1831, verhinderde onze schilders deze beweging te volgen en toen zij ook tot ons kwam, had dit niets gemeen met de pittige schrijvers dezer periode, waarvan wij enkele bij de meesters der kabinetkunst terug zullen vinden, doch uitte zich in een sleep van kleine Savoyarden, Hongaarsche muizevalverkoopers en dergelijke zwervers. Doch ook dit was een van buiten aangebrachte vorm, die op enkele uitzonderingen na noch den schilder noch den toeschouwer buiten zich zelf zou brengen, en maar zelden door de heftige gebeurtenissen de rust onzer levensbeschouwing aan het wankelen bracht.

Datgene, „dat onze verlangende ziel aan de kunst vraagt, is de schildering der hartstochten en niet de schildering der daden, die de hartstochten in beweging brengen", schreef Henri Beyle in zijn geschiedenis van de Italiaansche schilderkunst. En deze hartstocht, die, wat de literatuur betrof, eerst na 1870 zou opvlammen, was het juist, die deze naturen, hetzij door opvoeding te veel onderdrukt, hetzij omdat het niet te pas kwam in het kalme geloof van dien tijd, onmachtig waren te geven. Zelfs de geloofsstrijd, wel de meest opvlammende passie, welke in Nederland kon ontbranden, was opgelost in een gemoedelijk, pieus gevoelsleven, zooals ons nationaal bewustzijn na den strijd om Zuid-Nederland zich gemoedelijk te goed deed en sterkte aan onze groote macht in de zeventiende eeuw.

Trouwens, de geheele romantiek van dien tijd, bestond zij

niet op een paar groote uitzonderingen na eer in het schilderen der daden, die de hartstochten in beweging brengen, dan in het uitbeelden van den hartstocht zelf? En dan, misten de Hollanders van dien tijd niet juist die bezielende kracht, waarmee een Delacroix de romantiek in het zuiver picturale overbracht en misten zij aan den anderen kant niet die expressieve lijn, waarin Duitsche schilders het gevoelige der romantiek voelbaar maakten? De hartstocht van den eerste zou bij ons later ontvlammen in de kleurzwellingen der Haagsche school, in de schoonheidsvisioenen van een Matthijs Maris. De opvatting der laatsten deelde, ofschoon de Duitschers nerviger lijnen te zien gaven, de Hollandsche Parijzenaar, Ary Scheffer, de artiest, in wien het weeke, maar ook het gevoelige der romantiek een dwepend woordvoerder vond.

HOOFDSTUK III.

DE ROMANTIEK

Ary Scheffer, in 1795 te Dordrecht geboren, was van vaderszijde van Duitsche afkomst. De vader, Johan Bernard Scheffer, in Mannheim geboren, was een leerling van den portretschilder Tischbein, was gedurende het koningschap van Lodewijk Napoleon aan diens hof verbonden en stierf te Amsterdam in 1809. Hij staat bekend als een bekwaam portretschilder, die ook binnenhuizen schilderde. In Dordrecht huwde hij de dochter van den decoratie-schilder Arie Lamme, den leerling van Joris Ponse, die zich ook door verschillende copieën naar Albert Cuyp onderscheidde en zelf wel eens schilderijen in dien trant maakte. Van zijn dochter Cornelia, de moeder van Ary en Henri Scheffer, wordt gezegd, „dat zij aan de natuur de gaven der schoonheid en een talent te danken had, dat haar reeds op jeugdigen leeftijd deed uitmunten door het meesterlijk behandelen der teekenpen, en haar later een hoogen rang in het miniatuurschilderen bereiken deed." Zij schijnt een vrouw van veel karakter en groote innemendheid te zijn geweest, aan wier initiatief haar drie zonen hun opvoeding en voor een deel hun roem te danken hebben. De geschiedenis, ook die der schilderkunst, wijst een heele rij van moeders aan, die door haar onwankelbaar geloof aan het talent harer zonen, door haar onvermoeide materieele zorgen, door de algeheele opoffering van zich zelf den moeielijken weg der kunst voor hen effenden. De eerste leiding ontving Ary van zijn vader en toen deze in 1809 stierf, in een tijd dus, dat bij ons de schilderkunst zoozeer aan lager wal was, besloot zijn moeder met hare kinderen naar Parijs te gaan, waar Ary en Henri een goede opvoeding konden krijgen. In 1810, een jaar vóór het vertrek naar Parijs, dus op zijn vijftiende jaar, had Ary zich op een ten-

toonstelling te Amsterdam reeds onderscheiden door een portret, dat men aan het penseel eens gevormden meesters toeschreef. Men heeft het betreurd, ook vooral aan de zijde der Franschen, dat hij niet in Holland gebleven is en volgens de tradities van zijn eigen land geschilderd heeft. Maar in dien tijd, toen zoo vele oogen op Parijs, dat zoo hoog boven ons uitblonk, gericht waren, kon men dit niet bevroeden en was het slechts natuurlijk, dat, wie kon, heentrok naar dit middelpunt der beschaving, dat het, heel de negentiende eeuw, voor Europa en voor Amerika zou blijven. In ieder geval, het was niet gemakkelijk voor den onbekenden Hollander, die met een in de oogen van de technisch zoo bedreven Fransche schilders gebrekkige opvoeding in Parijs kwam, om zich daar een plaats te veroveren. En wat wonder, dat de jonge man, toen hij, half een kind nog, in het atelier van Guérin, den leerling van David, kwam, den invloed zijner kameraden ten volle onderging, zoodat hij het mouvement in een Géricault bewonderde en voor de episoden van den Griekschen Vrijheidsoorlog, die ook hem meesleepte, zich van het palet van Delacroix bediende? Wie zal het hem kwalijk nemen, dat hij, zich reeds op zijn veertiende jaar als het hoofd der familie beschouwend, zijn talent versnippert in kleine munt met het schilderen van die genrestukjes, destijds zeer in trek, zoo hij daarmede zijn moeder comfort bezorgt en de opvoeding zijner twee broeders mogelijk maakt? Die schilderstukjes waren op enkele uitzonderingen na hard van schildering en dor van lijnen en rechtvaardigen ten volle de zorg van zijn vader, die, wetend hoe Ary meegesleept werd door zijn lust tot compositie, door zijn verlangen, om al dadelijk zijn schildersdroomen te verwezenlijken, en hoe hij alleen behagen vond in het maken van schilderijen en daardoor zijn, voor de toekomst zoo nuttige, ernstige en belangrijke studies verwaarloosde, — nog op zijn sterfbed aan zijn vrouw den raad gaf, al haar invloed te gebruiken, om haar oudsten zoon te verhinderen, zich te haasten met het maken van schilderijen, van composities. Totdat hij zich een naam maakte met zijn „Gretchen aan het spinnewiel" werd hij door dit gemis aan een vaste basis dikwijls als een dilettant-schilder beschouwd. Dit oordeel der oudere schilders was hem niet onbekend en in de oogen der technisch zoo ontwikkelde Fransche schilders, die zoo herhaaldelijk de Hollanders der negentiende eeuw, zij het

ook, dat zij hun kracht in de kleur, het erfdeel der Nederlanders, der Flamands, zooals ze daar plachten te zeggen erkenden, op hun zwakheid in het teekenen gewezen hebben, — was dit oordeel slechts natuurlijk.

Intusschen exposeerde hij in 1825 een in alle opzichten goedgeacht portret van M. Destutt de Tracy, dat een meesterstuk van teekenen genoemd werd. En na zijn „Verdediging van Missolonghi", waarin hij het palet van Delacroix gebruikte, na de „Vrouwen van Souli", waarbij hij, in dezelfde kleurschikking, voor het eerst de vrouwelijke charme van zijn talent liet zien, stelde hij in 1831 zijn „Gretchen aan het spinnewiel" ten toon, een zijner beste werken, door sommigen zijn meesterstuk geacht en waarmee hij zich in ieder geval een eigen plaats in de Parijsche schilderswereld veroverde. „Dit eenvoudige schilderstuk", zegt Antoine Etex in zijn zeer kritische studie van het leven en het werk van den schilder, geschreven ter gelegenheid van de tentoonstelling van zijn werken na zijn dood, „zal, in welk museum ook geplaatst, Scheffer een plaats verschaffen tusschen de schilders, die den dag van morgen zullen overleven". De reproductie is genoegzaam bekend. Men bewonderde er het fijn gevoel, de uitdrukking, de compositie in en als geheel werd het aangrijpend geacht. Men meende, dat niemand Goethe's Gretchen zoo vertolkt had als Ary Scheffer, geen schilder, geen dichter, geen tooneelspeelster. Zijn opvatting strookte geheel met die van zijn tijd en het idealistische, dat hij aan haar meedeelde, maakte voor velen een edele figuur van Goethe's menschelijk opgevatte onschuld. Heinrich Heine, die zijn indrukken over denzelfden Salon van 1831 in de Algemeene Augsburger courant schreef, wijdde een heel hoofdstuk aan datzelfde „Gretchen bij het spinnewiel" en aan den pendant: een Faust, die in Parijs door de schilders veel minder gewaardeerd werd, maar met welks opvatting hij hoog wegliep. „Iemand, die nooit iets van dezen schilder gezien zou hebben", schreef hij, „zou al dadelijk getroffen worden door die zekere manier, welke uit zijn kleurschikking spreekt. Zijn vijanden zeggen van hem, dat hij alleen met snuif en groene zeep zou schilderen. Ik weet niet, in hoeverre zij hem onrecht doen. Zijn bruine schaduwen zijn niet zelden geaffecteerd en missen daardoor het op Rembandtsche wijze beoogde lichteffect. Zijn aangezichten vertoonen meestal die fatale kleur, welke ons zoo dikwijls

een hekel deed krijgen aan ons eigen gezicht, als wij het, na lange slapeloosheid, verdrietiglijk in die groene spiegels bekijken, die men in alle herbergen, waar de postwagen des morgens stilhoudt, pleegt aan te treffen".

„Beschouwt men Scheffers schilderijen wat meer van nabij en wat langer, dan geraakt men vertrouwd met zijn gemaniëreerdheid, men vindt de behandeling van het geheel zeer dichterlijk en ziet, dat uit deze droefgeestige kleuren een sereene gemoedsgeaardheid te voorschijn komt als zonnestralen uit nevelwolken. Deze ontevreden weggeveegde schildering, deze doodmoede kleuren met de schimachtige omtrekken maken in onderwerpen als die van Faust en Gretchen zelfs een goed effect".

„Waarlijk, Scheffer's Gretchen kan niet beschreven worden", zegt hij wat verder, „zij heeft meer gemoed dan gezicht. Het is een geschilderde ziel. Wanneer ik langs haar ging, placht ik onwillekeurig te zeggen: Liebes Kind!.... Er rolt een stille traan over de schoone wang, een stomme parel der weemoed. Zij is wel is waar Wolfgang Goethe's Gretchen, maar zij heeft den geheelen Friedrich Schiller gelezen, zij is veel meer sentimenteel als naïf, en eer zwaar-op-de-hand idealistisch dan lichtelijk gracieus".

De vrouwen vooral dweepten met Ary Scheffer; zoodanig, dat het indertijd te Parijs een daad van moed was, om een aanmerking op zijn werk te publiceeren. Zij herkenden het hart in den schilder en dweepten met zijn gevoelige en bewegelijke natuur. „Une larme aux yeux ne ment jamais", zegt Alfred de Musset, en dezen traan wist de ietwat vrouwelijke Scheffer, de man van het sentiment, de man, opgegroeid in den wederzijdschen cultus van moeder en zoon, de schilder, die een eigenlijke jeugd niet gehad heeft, in zijn dichterlijke opvatting weemoedig, zonder hartstocht en zonder wezenlijke smart op te wekken.

Men noemde hem een tweeslachtig schilder, zonder temperament, zonder een waar geloof, — dit was natuurlijk omdat men meende dat een protestantsch schilder geen religieuse onderwerpen kon schilderen, — een schilder, die groote aspiraties heeft en onmachtige verlangens op het gebied van kunst, philosofie en godsdienst, en, zooals de denkers zeiden, een misbaksel te meer, om te voegen bij de misbaksels, die de moderne schilderkunst niet ophoudt sedert een zestigtal van jaren voort te brengen.

Toch moest men toegeven, dat hij, hoewel bij gemis aan een degelijke schildersopvoeding, en daardoor het slachtoffer van slechte procédés, in de oogen der artiesten niet op de hoogte zijner vermaardheid zijnde, — literarisch en wetenschappelijk was hij meer dan genoeg opgevoed — niettemin een gedistingeerd schilder was. Hij kende van de schilderkunst slechts ééne zijde: die van het gevoel. Ondanks het ideale, ondanks de uitdrukking, welke hij aan zijn figuren wist te geven, was zijn teekening maar al te dikwijls droog, zijn kleur zwak. Het was een verwijlen bij het lijnenschema van een Overbeck, of, waar hij enkelvoudiger was, bij de lijn van Ingres, die hij met het palet van Delacroix meende te kunnen vereenigen, iets, wat Charlet noemde: „déjeuner avec les coloristes et diner avec les dessinateurs".

Vosmaer heeft ten volle gelijk, als hij in 1866 schrijft: „Ary Scheffer is aan overschatting en te lage schatting prijs gegeven. Als een van de helden der romantiek, als een kunstenaar, wiens penseel niet altijd een betrekkelijk gelijke kracht bezat, als een dichter, wiens penseel de pen soms naar de kroon stak, die aspiraties had, hooger dan de greep zijner hand altijd vermocht te begrijpen, is Scheffer zelf de aanleiding tot verschil van oordeel." En hij voegt er aan toe: „Groote eigenschappen van dichterlijk en pittoresk gevoel, vooral gelukkig uitgedrukt in de stemming van den vorm, al faalde die streng genomen wel in juistheid en vastheid, die mag men dezen begaafden kunstenaar niet ontzeggen".

Er zijn meer dichter-schilders in de negentiende eeuw geweest, die bij gemis aan een degelijke opvoeding hun dichterlijken gedachten geen picturalen vorm vermochten te geven. Doch ondanks het gemis aan dat picturale, dat ons Hollanders wel de eerste en eenige voorwaarde der schilderkunst dunkt, ondanks het te weeke sentiment en ondanks het dikwijls wat dorre lijnenschema zijner schilderstukken, is deze schilder, van Hollandsche en Duitsche afkomst, van kind aan opgegroeid onder de groote Fransche meesters der Romantiek, voor ons altijd een talent van beteekenis geweest, wiens opvatting van Gretchen, wiens gemoedsbeweging men nimmer kan zien, zonder getroffen te worden door de bezieling, waarmee hij zijn onderwerp opvatte. Het zijne is een talent, dat voor het grootste deel buiten de Hollandsche overlevering staat, zij het ook, dat er voor vreemdelingen

stellig een streven naar Rembrandtiek lichteffect in te bekennen valt. Het goud-achtige bruin, dat men als zoodanig beschouwen kan, is dan ook verre te verkiezen boven dat zwakke bruine mediatief, dat men overal onder de bleeke kleuren doorvoelt en, zoo dit het best samensmelt met de bleeke blauwe kleuren zijner Gretchens, de gelaatskleur wordt er al zeer „unheimisch" door. Een schilderij als de Christus Consolator is door de dorheid der lijnen, door het overdreven spiritueele, dat onmachtig is, de idée tot aanschouwing te brengen, door het zoetsappige van den Christus en door het volslagen gebrek aan kleur, in geen opzicht meer te waardeeren. Er is in kleinere bijbelsche voorstellingen, in de détails van andere, in het terzijde buigen van het hoofd iets van meer zuiver gevoel; maar eerst later vond hij voor onderwerpen als deze de volle uitdrukking. Intusschen, zoo hij als schilder zwak was, moet men toegeven, dat deze spiritueele figuren, deze lichaam-loosheid, deze insubstantieele kleurvoegingen, dit gemis aan modelé, zijn middelen tot uitdrukking waren en dat hij zeker zijn allegorieën, zooals Geloof, Hoop en Liefde, opstijgend in de lucht met een ster boven het zielvolle aangezicht der Hoop, waaraan mevrouw Bosboom-Toussaint eenige bladzijden van haar hecht proza wijdde, voor gevoelige zielen niet zoo meesleepend had kunnen schilderen, zoo hij over het palet van een onzer zoogenaamde kleine meesters had kunnen beschikken.

Toen Scheffer in 1844 als een beroemd man naar Holland kwam, schreef hij, na een bezoek aan het Mauritshuis: „Ik zag hier verwonderlijke schilderijen van de oude Hollandsche school. Intusschen begin ik mijn eigen talent iets meer te achten.... Ik geloof een snaar geraakt te hebben, welke de anderen niet beproefd hebben".

Dit blijft zijn verdienste.

Begonnen onder den invloed van Rembrandt, kwam hij, ondanks zijn afwijkingen naar de Fransche en Duitsche romantiek, hierop bij herhaling terug. De twee groote schilderijen in het museum Boymans, vroeger in de collectie de Kat te Dordrecht, „Eberhard der Greiner het tafellaken in tweeën snijdend" (le coupeur de nappe genaamd) en „Eberhard der Greiner, le larmoyeur", levensgroote stukken, aan de ballade van Uhland ontleend, zijn volgens de kleur wel degelijk onder Hollandschen

invloed geschilderd, maar juist daardoor mist men de atmosfeer te meer. Soortgelijke onderwerpen, deze zijn van 1851 en 1853, zullen iets later op kleine schaal den hoofdschotel uitmaken der Engelsche romantiek. Krachtiger dan in deze schilderijen was Scheffer, waar hij naar de natuur schilderde, zooals in het portret van den graveur Reynolds in het museum te Dordrecht, een smijdig geschilderde aanleg, geïnspireerd op de Engelsche schilders. Op het laatst van zijn leven onderging hij in zijn bijbelsche onderwerpen den invloed der Italiaansche schilders, waaraan het krachtiger kleurschema en de vaster uitbeelding van Christus op den Olijfberg in het Museum te Dordrecht wel voor een deel te danken zullen zijn. Wat mij betreft heeft Scheffer hier het bitterste uur in het lijden van Christus nobeler en gevoeliger opgevat dan Mantegna met zijn kris en kras slapende apostelen — hannekemaaiers in het hooiland hebben meer gevoel voor welstand wanneer zij zich 's middags te slapen leggen

Voor velen en ook voor Hollandsche schilders, die zich nog in de werken der romantiek kunnen indenken, is de „Francesca da Rimini" zijn meesterstuk. De bekende staalgravure ervan doet dit schilderij, dat in de kracht der diagonale lijn, waarmee de schilder de figuren omhoog laat zweven, zijn waarde vindt, geen recht. Het is goed geschilderd en heeft niet het schaduwlooze van zijn „Gretchen aan de bron", — eveneens in het Wallacemuseum te Londen — dat ook in het lijnensamenstel eer aan een karton van een Overbeck herinnert.

Zijn broeder Henri, eveneens een leerling van Guérin, was, hoewel zijne vermaardheid op lange na niet zoo ver reikte, volgens het oordeel van enkelen een beter schilder. Diens „Charlotte Corday", een uitmuntend schilderij, werd tot 1849 twaalfhonderd maal in het Luxemburg gecopieerd. Het museum Boymans bezit van hem een „kraamkamer". In het genre van Ary schilderde hij zijn „Jeanne d'Arc," in de historische verzameling van Versailles; doch hij muntte bovenal uit in het schilderen van portretten, die schoon van opvatting, trouw en waar van karakter en gelijkenis genoemd worden. Zijn dochter is gehuwd geweest met Ernest Renan.

In het algemeen genoemd, heeft Ary Scheffer geen grooten invloed op de Hollanders van zijn tijd uitgeoefend, — de krach-

tigsten onder hen gingen hem eer uit den weg, dan dat zij hem zochten, onwillig als zij waren, onder zijn invloed te komen. Toch kan men zeggen, dat dezelfde gevoelsaandoeningen, die zijn werk kenmerken, in andere vormen zich sporadisch in de latere schilderkunst, ook in die van ons land, vertoonen. En hoewel de figuur van den grooten Hollandschen meester Jozef Israëls te krachtig is, om een vergelijking te wagen, zoo zou deze op een ander terrein, bij een zelfde streven naar poëzie, een zelfde zoeken naar middelen tot uitdrukking, overeenkomstig het sentiment der voorstelling, bij picturale kracht, een coloriet, een factuur, een schildertrant vinden, alleenlijk geschikt voor zijn gevoels-uitdrukking, een soort romantisch palet, dat de Franschman Duranty van zijn „Alleen op de wereld" deed zeggen, dat het geschilderd was „d'ombre et de douleur." En vindt men ook in Toorop niet momenten, die Scheffer, zoo zijn lijn krachtiger geweest ware, had kunnen wenschen te schilderen; is er in diens „Orgelklanken" niet datgene bereikt, dat deze gevoeld heeft, maar niet zoo suggestief kon geven? En vindt men ook niet bij enkelen der jongere generatie, die zich, evenals hij, meer tot de abstracte lijn, tot een dikwijls mager lijnenschema aangetrokken voelen uit reactie tegen het voor hen te gedachtelooze of liever te weinig litteraire landschap, dezelfde eigenschappen terug?

Intusschen vond Ary Scheffer in Schmidt Crans een dwepende vereering, evenals trouwens in den jongen schilder van Trigt, die, te Parijs op het atelier van zijn vriend Henri Bource onder Robert Fleury werkend, zijn schilderwerk geregeld aan het oordeel van dezen Parijschen Hollander onderwierp en als zoodanig wel degelijk onder zijn leiding schilderde. Men kan den schilder van Trigt door de onderwerpen, waarmee hij debuteerde, een historieschilder noemen in den trant van Robert Fleury, wiens talent evenwel krachtiger is; maar de wijze, waarop de eerste zijn Erasmus, Melanchthon, Luther of Montaigne voordroeg, duidde op een zekere weeke romantische gemoedsgesteldheid, die hem dreef Scheffer op te zoeken, hoewel men — want deze schilder had vele meesters — in de kleur zijner vroegste stukken de kleur van Leys kan terugvinden. Het is vooral in zijn teekenen, dat hij zwak is en misschien komt dit nog meer uit in zijn genre, dan in de enkelvoudiger opvatting zijner historische figuren, die door

de beschaving, waarmee zij voorgedragen zijn en door de uitdrukking van het gelaat de aandacht meer daarop gevestigd houden. Deze gemoedelijke zwakheid ziet men het duidelijkst in zijn latere werk, zooals in zijn „Godsdienstoefening in Noorwegen", in Teylers genootschap, waar ook de zoetelijke opvatting eentonig werkt door al die ronde en zachte gezichten der kinderen, die allen in dezelfde waarde naar voren komen. Deze zachte, hartstochtlooze geaardheid deed hem juist bij velen zeer geliefd zijn. Vosmaer had veel met hem op, maar als men de teekeningen, of liever de schetsen ziet, die deze schrijver bij den tekst als stalen van diens kunst laat zien, zooals een moeder en kind, dan treft al dadelijk het weeke gebaar der hand, die meer zweeft dan tast naar het handje van het kind. De pols is zwak geteekend, spieren zijn geheel afwezig, en ondanks een fijn gevoel, ondanks een beschaafd kleur-arrangement zal het eindoordeel wezen, dat de zijne een zwakke natuur zonder temperament was. Reeds zijn opvoeding als schilder getuigt hiervan. Geboren in Dordrecht in 1829, ontving Hendrik Albert van Trigt zijn eerste onderricht aan de Haagsche Teekenacademie onder J. E. J. van den Berg en den lithograaf Steuerwald, waar hij met Cool en den bekenden illustrateur Kachel werkte; daarna schilderde hij onder B. J. van Hove, was van 1855—1857 te Parijs, later, van 1859—1866, te Antwerpen op het atelier van zijn vriend Henri Bource, waar hij onder Leys schilderde. Wat al groote meesters! Welk een beminnelijke zwakheid, om bij zoo velen steun te zoeken!

Forscher van adem was de romantiek, die Cool onderging. „Een vurige natuur, met neiging tot melancholie, vond hij," zegt Vosmaer „met Tadema en van Trigt in de richting der Antwerpsche academie, in die van Leys en de Keyzer, voedsel voor zijn wenschen en inzichten en vormden zij een groep, die zich op het historieschilderen toelegde". Cool had in 1853 zijn „Atala" in levensgroote beelden geschilderd, een stoute greep voor een jongman van een-en-twintig jaren; hij gaf in 1854 zijn „Johan Wouter van Cuyk", de figuur uit Mevr. Bosboom's romantisch verhaal Gideon Florens, waarvoor de schilder Bisschop poseerde; in 1859 „De laatste der Abenceragen"; — hij gaf ook „Boabdil, de laatste zucht van den Moor".

Wij, in onzen tijd, die, zoo we al de Atala van de Châteaubriand lazen, of in onze jeugd ons lieten meesleepen door de romantische

melancholie van den laatsten der Abenceragen, — voor het huidige geslacht is deze christelijk-romantische episode een holle klank, — kunnen ons moeilijk voorstellen, als we in het Haagsche Museum voor dezen levensgrooten Chactas staan, wat een schilder zag in zulk een onderwerp. — Intusschen, zoo men het nu een weinig aannemelijk schilderij acht, in zijn tijd werd het een beloftenrijk werk van een jongen schilder genoemd en ook in Parijs zeer gewaardeerd. En ook nu nog, ondanks het leege in de compositie, ondanks het harde van kleur en factuur, spreekt er overtuiging uit.

In 1831 in den Haag geboren, begon Thomas Simon Cool onder leiding van J. E. J. van den Berg aan de Haagsche Academie te teekenen, ging daarna te Parijs, later te Antwerpen bij Leys studeeren en vond na de jaren der romantiek zijn Hollandschen aard, zijn aanleg, zijn raseigenschappen terug in die genrestukken, waarin de Hollanders ten allen tijde uitmuntten. De denkerschilder van „Atala", van „De laatste der Abenceragen", van „Francesca da Rimini", werd nu de zuivere schilder van: „In zijn hoekje", „Boerenweelde", „Aan de bron" en andere, werd ook de schilder van vele portretten. Wij kennen een meisjeskopje van hem, dat alleen iets meer leven, iets gevoeliger contour noodig had, om een Jacob Maris te wezen; wij kennen schetsboeken van hem, die ons, zoo men uit die van C. Kruseman een oogenblik kon wanen, dat deze vooral teekenaar was, den afstand tusschen artiesten als dezen ineens doen zien. Zijn voordracht was misschien het zwakste, en wij durven dit toeschrijven aan gebrek aan zelfvertrouwen, hetwelk meestal een of andere vorm van melancholie is. Bij Cool was dit niet een korte zenuwaandoening; hij had het van jaren her en ondanks succes, ondanks zijn enormen werklust, kwam hij steeds dieper onder den druk dezer zielsziekte, die hem alle vertrouwen in eigen kracht ontnam en hem werkeloos deed neerzitten, wanhopig en zonder wil. Eindelijk besloot hij, les te geven en werd leeraar aan de Militaire Academie, een taak, die hij met kracht aanvatte, waardoor hij veel presteerde, en zeer gewaardeerd werd, doch ondanks dàt, werd hij meer en meer ontevreden op zich zelf, totdat hij onverwachts in 1870 overleed.

De jonggestorven schilder Lodewijk Anthony Vintcent, heeft in zijn kortstondig leven nimmer de romantiek verloochend. Bij hem scheen dit gevoel aangeboren, het was zoowel zijn kracht als

zijn zwakheid. Begonnen onder B. J. van Hove, later werkend onder Cornelis Kruseman, die, veel talent in hem ziende, hem aan zich verbond, muntte hij vooral uit in romantisch opgevatte genrestukjes: kleine Savoyards met overdreven groote oogen en dergelijke. Zijn meesterstuk wordt gezegd zijn „Stads-apotheek" te wezen, bekend uit „de Kunstkroniek". Het is geschilderd in het jaar der cholera en stelt het poortje voor, waar de zieken, zwakken en armen op medicijn wachten. Levendig gegroepeerd de figuren; op den voorgrond een paar honden, om een been vechtend; om den hoek, in de verte, in een mooi geprofileerde straat, een lijkwagen. Men zegt, dat Vintcent in lichten graad kleurenblind was — hij verwarde groen met rood — en dat juist in den grijs-bruinen toon van dit schilderij, die zoozeer harmonieerde met het onderwerp, dit gebrek niet zichtbaar was. Intusschen, deze genrestukjes maken niet den romanticus; het was het gevoel, de combinatie, de opvatting, het was dat macabre, dat ook aan de teekeningen uit Macbeth — hoewel evenmin forsch — het suggestieve geeft. En toch, wij gelooven niet, met het oog op dit sentimenteele, het valsche gevoel, dat zich in deze Savoyards met of zonder marmotjes of muizenvallen vertoont, dat de jonggestorven schilder, bij wien het wel scheen, of het voorgevoel van een vroegen dood zijn leven en zijn schilderkunst overschaduwde, ook bij langer leven dezen romantischen zielstoestand licht overwonnen zou hebben.

In hun tijd waren de Rotterdamsche historieschilders, Willem Hendrik Schmidt en Jacob Spoel, van veel meer belang dan Vintcent. De eerste was de intieme vriend van Bosboom, die van zijn ziekbed nauwelijks week en tot het einde bij hem bleef, was ook de leermeester van C. Bisschop, en in het algemeen zoo geëerd, dat men hem met een tintje ironie den onze-lieve-heer der Hollandsche schilderkunst noemde en Spoel, zijn leerling, tot zijn profeet bevorderde. Deze vermaardheid strekte zich ook over de grenzen van zijn land uit, zoodanig, dat, toen hij de „Opwekking van het dochtertje van Jaïrus" op een tentoonstelling te Keulen exposeerde, zijn werk als het eerste genoemd werd en de „Kaïn en Abel" van Degas als het tweede. Hij werd in 1809 te Rotterdam geboren, ontving zijn eerste leiding van Gilles de Meyer, eveneens een Rotterdammer, die meer onderwijzer dan zelfstandig schilder

was, vormde in hoofdzaak zich zelf en deed later, in 1840, op zijn langdurige kunstreizen in de museums te Dusseldorf, Berlijn en Dresden die beschaving op, welke men hem geenszins ontzeggen kan. En toen hij in 1849 te Delft overleed, waar hij de laatste jaren teekenles gaf aan het Instituut tot opleiding van ingenieurs, sloeg men de handen ineen, wanhopend aan de toekomst onzer schilderkunst na zulk een verlies.

Er is van hem getuigd, dat hij een oorspronkelijke manier, dat hij coloriet, bevalligheid en waarheid wist te geven in zijn werken, vooral in het schilderen van stoffen en allerlei soort van accessoires, die naar den trant der oude meesters trokken. En toch, hoe innig vervelend zijn niet juist die eigenschappen in de schilders van zoogenaamde oud-Hollandsche interieurs. Het lijkt wel, of zij daarin allen hebben uitgemunt, want in die glimmende schilderijtjes wordt men zeeziek van de „treffelijk gepenseelde" accessoires of stoffen. Evenwel, hij eischte nog iets anders van de kunst — en hier komt ook bij hem de romantiek om den hoek kijken — hij begon te voelen, dat de kunst iets edelers, iets verheveners moest worden. Wij, die eigenlijk weinig anders van hem kennen dan de monniken in het museum Boymans, waarin levendig coloriet natuurlijk niet te vinden is, zien in hem een goed schilder, met tamelijk vervelende factuur, zonder uitvoerig modelé en bovenal zonder eenheid. Zijn groote, doch kortstondige roem zal zeker op belangrijker werk berust hebben dan op dit.

De prijzen, die Schmidt voor zijn teekeningen maakte, waren voor dien tijd hoog. Maar toen kort na zijn dood een dezer aquarellen, waarvoor kort geleden tweehonderd gulden betaald was, in veiling kwam, en een vriend die terug wilde koopen, was de waarde zoozeer gedaald, dat hij dezelfde teekening met gemak voor twee gulden kreeg. Of deze schilders ooit weer in den smaak zullen komen. En wat de reden is van deze verandering? Men weet het nauwelijks, want er worden slechter schilderijen gekocht voor hooger prijzen. Het is waar, zij misten alles, wat de meesters van de zeventiende eeuw in zoo hooge mate onderscheidde, en wat de schilders na hen terugvonden, dat wil zeggen.... het leven. Alles was goed en mooi, edel en deftig, maar het was dood. Heel en al dood, de interieurs, de historiestukken, de bijbelsche onderwerpen, de veldslagen — alles flauw, alles zoetelijk, alles buiten dat éene staande, waarvan de kunst in de eerste plaats de reflectie

moet wezen en, zoo zij goed is, ook is. Hieraan ontkwamen de landschapschilders in hun onophoudelijk verkeer met de natuur bijna allen; en waren ook de formules dikwijls verouderd, vervielen zij een enkele maal evenals de historieschilders in een rhetorische frase, zijn zij wat breedsprakig, toch zijn zij zelden buiten verband met het leven.

Misschien staat allicht de historieschilder Spoel wat dichter bij ons. Hiertoe droeg de gravure van zijn Rederijkersoptocht te Rotterdam, bij gelegenheid van de doorreis der Engelsche koningin op 19 Maart 1642, zeker bij, welke, uitgegeven als premieplaat van de „Vereeniging ter aanmoediging van beeldende kunsten", in alle hoeken van ons land verspreid werd. Maar ook van Westrheene Wz. zegt, dat daarin al zijn goede eigenschappen vereenigd zijn en er bovendien een kracht van kleur, een vastheid en gemakkelijkheid van toets zichtbaar in zijn, als hij maar zelden heeft ontwikkeld. In zekeren zin is er iets verrassends in dit schilderij, dat men destijds een schets noemde, en het is voor een deel wel juist die toestand van schets, die het, in een tijd toen het voltooide werk zoo spoedig een zekere olieachtige volmaaktheid verkreeg, terwijl de teekening nog onvoldragen en het modelé nog kinderachtig was, van onzen tijd uit gezien, aangenamer maakt. In ieder geval, er is meer diepte in, meer ruimte, er is een zekere atmosfeer in te bekennen. Het is dan ook van hem gezegd, dat hij meer colorist dan teekenaar was. Feitelijk was hij portretschilder. Hier, in het schilderen naar het leven, werd de fantasie aan nauwer banden gelegd, concentreerde hij zich meer en muntte zijn werk uit door een natuurlijke opvatting, goede gelijkenis, door een goed en gevoelig modelé. Hij overleed in 1868 te Rotterdam, waar hij in 1820 geboren was.

Een andere tijdgenoot van Jan Kruseman, van Klaas Pieneman, van Hendrik Schmidt, van Van de Laar, is Petrus van Schendel, in 1805 in een dorpje bij Breda geboren, een leerling van de Antwerpsche Academie onder Van Bree; hij woonde achtereenvolgens te Rotterdam, Amsterdam, 's-Gravenhage en Brussel en beoefende het historie-, portret- en genre-schilderen, terwijl hij uitblonk door zijn tafereeltjes bij kaars-, lamp- of toortslicht, welke destijds gewaardeerd werden. Als historieschilder zag hij niet op tegen groote stukken — zijn „Geboorte van Christus" was drie bij vier Nederlandsche ellen — en evenmin tegen uitvoerige

titels. Een daarvan luidde: „De Heilige Hieronymus, in overpeinzing verzonken over het lijden van Christus, met het kruis in de hand neergezeten, gehuld in een donkerrooden mantel en beschenen door lamplicht uit een aarden vat, waarachter men den denkbeeldigen Engel opmerkt, dien deze Heilige steeds bij zich meende te zien". Intusschen kan men hem in zijn kaarslichteffecten de verdienste toekennen, dat hij in de nabootsing van dat lichteffect uitmuntend was, terwijl deze stukjes niets zoetelijks hebben. Hoewel de afstand tot da Vinci wel onoverkomelijk groot is, had hij toch met dezen gemeen, dat hij met veel liefde en goeden uitslag de werktuigkunde beoefende, zóó, dat hem o. a. octrooi verleend werd op zijn verbetering der voortstuwingsmiddelen van stoomvaartuigen, waarnaar men reeds lang te vergeefs gezocht had.

Veel meer tot de eigenlijke romantiek behoorend was de in 1807 geboren Rotterdammer Jan Hendrik van de Laar, een leerling van de miniatuurschilders C. Bakker en G. Wappers. Hoewel hij zich een enkele maal tot de geschiedenis aangetrokken gevoelde, — hij schilderde o.a. een „Heldendood van Herman de Ruiter", — bewoog hij zich bij voorkeur in de romantische episoden van Walter Scott of de romantische gedichten van Tollens, waaraan zijn schilderij in het Museum Boymans ontleend is. Romantiek zeiden wij? Neen, eigenlijk heeft zijn kunst even weinig met deze uiting gemeen als het gedicht van Tollens. Het schilderij vloeit over van burgerlijke sentimentaliteit, van onnatuur, van laffe theatraalheid en innerlijke kou, en is geheel in overeenstemming met de akelige regels van Tollens, die den vader tegen zijn kind laat zeggen:

God geev' het en gun mij dien troost in mijn rouw!

Gelijk' nooit uw harte naar 't harte der vrouw —, waarop de moeder in een volgend couplet een gelijke vermaning van meer vrouwelijke strekking tot het moreel in tweeën gescheurde knaapje richt. De schilder geeft het oogenblik voor de rechtbank, waar het kind in een angstig verdraaien van het hoofd naar de van elkander afgekeerde ouders er moreel en lichamelijk allerellendigst aan toe schijnt te wezen. Dat eindelijk alles goed afloopt, behoeft wel geen vermelding.

Het was zoo in dien tijd; men was, evenals in België, òf genreschilder in den trant der oude meesters, men was evenals daar

historieschilder; maar hier had België vóór, dat het eerder deelde in de Fransche opvatting en dus sterker bewogen was; — men schilderde bijbelsche onderwerpen, — en hier had België vóór, dat het een katholiek land was en zijn schilders dus, aan een zekere traditie gebonden, hun bestemming in de katholieke kerken vonden, — terwijl ons alleen de Friesche schilder Otto de Boer bekend is, die o. a. „de opwekking van Lazarus" voor de kerk te Woudsend, waar hij in 1797 geboren was, de „Bergrede van Christus" — zijn beste werk genoemd — voor die van Heerenveen schilderde, en dus evenals de schilders van katholieke landen zijn toevlucht niet tot sentimenteele weekheid behoefde te nemen, om in den smaak der piëtistische Protestanten te vallen; òf — en hier was men altijd meer of minder goed — men schilderde portretten, men schilderde in zekeren zin mondaine intérieurs, meestal gelikt en zoetelijk, òf, men schilderde landschappen, maar dat was een strooming terzijde, òf ook men schilderde al deze onderwerpen beurtelings. Wij bezaten geen Leys, die in zijn renaissance kleur en stijl vereenigde, al gaf Huib van Hove in zijn doorkijkjes dikwijls kleur en voordracht te waardeeren; meest alles was overtogen met een sausje van romantiek, dat zich zonder hartstocht in tamelijk barokke tegenstellingen uitte en een bizondere voorliefde voor tafereelen met monniken vertoonde. Een van de meest ziekelijke en zelfvoldane voorbeelden daarvan is een boudoir, met een dame en een monnik, door Van Beveren, den slappen schilder, die in Fodor zoo ruim vertegenwoordigd is; Schmidt deelde eveneens deze voorliefde— getuige zijn groep van „vijf nadenkende monniken" in Boymans —, ja, zelfs Bosboom, de altijd voorname schilder, die van den aanvang af zijn weg zuiver voor zich zag, deed op grootsche wijze in zijn „Cantabimus et psallemur" en in „De orgelspelende Carmeliet" aan dezelfde mode mee.

De schilders van den tijd, tot wie Cool en van Trigt behoorden, begonnen bijna allen met op de een of andere wijze aan de romantiek of aan de historie te offeren, al keerden velen al spoedig tot de traditie van hun ras terug. Tot hen behoort ook de vroeggestorven Taco Scheltema, — er was nog een Harlinger Scheltema, een portretschilder, die, in 1760 geboren, een portretstuk maakte van de bestuurders van het Bataafsch Genootschap te Rotterdam, dat nu op de Beurs hangt, — die, in 1831 te Arnhem gebo-

ren, daar onder de Swart begon en eindelijk bij den beschaafden klassikus Van den Berg te land kwam, terwijl hij door zijn voorliefde voor Schiller, Goethe en Klopstock meer naar Ary Scheffer neigde en in diens geest zijn „Contemplation" schilderde en zijn „Lichtstraal in de duisternis", een vrouw, die door de tralies der gevangenis haar man het kind laat zien, — om ten slotte, al leefde hij slechts kort, nog in den trant van Meissonier en Gerard Dou te eindigen. Hij was intusschen evenals de krachtige Scheeres bij zijn schilderskameraden zeer geacht; men voorspelde hem een schoone toekomst en men waardeerde beider werk zeer.

Maar het historieschilderen was ondanks dit alles niet van de baan. De Maecenassen verlangden het. Amsterdam, het altijd ernstige Amsterdam, waarvoor de natuur niet zoozeer meedoet in het dagelijksch leven als voor den Haag, hield vast aan de geschiedenis, hield vast de schilders voor wat het dunkte een nuttig en waardig doel der schilderkunst te zijn. En zelfs Potgieter, vrijzinnig, waar het zijn eigen kunst geldt, bewijst en bestelligt dit idée in zijn opstel: Het Rijksmuseum. Want wel zegt hij: „Den ouden zijne schoone wereld, en zijn nog schoonere Olympus, door zijne dichters gedroomd, door zijne wijsgeeren gedacht; — den zoon van het zuiden eene kunst, die zijn eeredienst schoort, die zijne zinnen in prikkels van godsdienstig gevoel verkeert, ontvankelijk als het volwassen kind levenslang voor de eerste blijft; — ons daarentegen, ons natuur, maar gezien met de oogen der liefde; ons waarheid, maar beschouwd met zin voor het schoone; ons voorgeslacht, vaderland, vrijheid, het hoogste, waarvoor ons harte blaakt, uitgezonderd het goddelijke, waarvan wij geene afbeeldsels dulden", om daarna.... den schilders bladzijden met geschiedkundige onderwerpen aan de hand te doen.

En wanneer hij de portretgalerij langs gaat, mijmerend voor elke beeltenis, dan zucht hij, dat, waar het kleine Zeeland een gedenkpenning op de Armada liet slaan, terwijl Schiller zijn lier stemt op den ondergang der onoverwinnelijke vloot, hij vruchteloos de wanden langs blikt, of hij er de heugenis van mocht aantreffen en klaagt, dat hij onder den overvloed van zeestukken uit den lateren tijd zelfs geen enkel vindt, dat het onvergetelijk feit herinnert; ja, hij verwijt zelfs aan de familieportretten van Cuyp en de Keyzer „hun aller-eenzijdigst kijkje op den bemiddelden stand" en Louis Philippe, die met de leus: „Sympathie pour

toutes les gloires de la France", de kunstzalen van Versailles laat vullen, wekt zijn naijver.

Het komiekst en tegelijk het verrassendst vertoont zich deze historische romantiek in vele der schilderstukjes in de Historische Galerij, een doorloopende bestelling van Mr. J. de Vos Jzn., waartoe ieder schilder ruim kon bijdragen en waaraan, ofschoon matigjes betaald, dan ook heel wat schilders gereedelijk bijdroegen.

Het historisch plan, dat de geheele vaderlandsche geschiedenis omvatte van af het jaar 40 tot 1861, het jaar der overstrooming, werd, zoo wij goed ingelicht zijn, door den bekenden schrijver Mr. Jacob van Lennep met veel inzicht en smaak aangegeven en in den catalogus gecommenteerd werd, haast tweehonderd-drie-en-vijftig stukjes van hetzelfde formaat,

Wat er voor het nageslacht van overblijft zijn, behalve een aanschouwelijke les in de geschiedenis des vaderlands voor de Amsterdamsche jeugd, de enkele stukjes van Allebé, Alma Tadema en Jozef Israëls en de zes-en-twintig van Rochussen, welke door kleur, stijl, en, bij den laatste door eenheid van handeling en groote gemakkelijkheid, uitmunten. Egenberger, vroeger leeraar aan de Amsterdamsche Academie, later directeur van de Academie te Groningen, had met Wijnveldt, die hem in de eerste betrekking opvolgde, het leeuwenaandeel. Hun bijdragen, althans waar Egenberger zich niet tot de achttiende eeuw bepaalde, waar hij sober en verdienstelijk is, — behoorden almee tot de heftigste soort. De diagonale lijnen van de slagvaardige armen in den „Heldendood van Jan van Schaffelaar" zijn misschien de kenmerkendste voorbeelden van dat ruwe, komedie-achtige historieschilderen, dat, evenals de draken der historische volksstukken, een dik onderstreept type voor den held, den verrader of den lafaard geven, zonder zich om het schilderij als zoodanig te bekommeren. Trouwens, in de door beide schilders gezamenlijk voor het Raadhuis te Haarlem geschilderde „Kenau Hasselaar" is de heftigheid der Hollandsche Amazones in het bedenken der verweermiddelen de beschrijving van een Huysmans overwaard.

Tusschen al deze aan hun tijdperk gebonden schilders, tusschen zooveel middelmatigs, te midden van heel een reeks van „beroemde meesters", die wij in onze dagen onmogelijk zouden kunnen genieten, staat de Bloeme daar als een deugdelijk schilder, die, noch de invloeden van zijn tijd, noch die van de zeven-

tiende-eeuwsche meesters vertoonend, geheel zich zelf is, eerlijk en eenvoudig. Geboren in 1802 te 's-Gravenhage, waar hij in 1867 overleed, begon Hermanus Anthonie de Bloeme onder J. W. Pieneman, op wiens atelier hij in den Haag werkte en dien hij later, bij diens benoeming als directeur der Academie te Amsterdam, daarheen volgde. Het kon wel niet anders, of ook hij offerde aan den tijdgeest en begon met het schilderen van historische, later van bijbelsche onderwerpen, waarvan zijn „Maria Magdalena" als het beste genoemd wordt. Ook gelooven wij niet, dat hij hierin boven zijn tijdgenooten zal uitgeblonken hebben, zijn beste portretten dateeren eerst van de laatste twintig jaren van zijn leven. Merkwaardig voor dien tijd was, dat hij niet in Italië ging zoeken, wat hij thuis wel vinden kon en het is te opmerkelijker, dat dit voor hem zeker gelukkige feit niet voortkwam uit een wel overtuigde opvatting, dan wel, dat hij zóó sterk aan het huis zijner ouders en aan zijn gewoonten gehecht was, dat toen hij op de Amsterdamsche Academie aan den grooten wedstrijd zou deelnemen, opzettelijk zijn „Adam en Eva bij het lijk van Abel", onvoltooid inzond, om een bekroning te ontgaan, die hem gedurende vier jaar ver van huis zou voeren. Allicht zijn de zuivere schildersdeugden, welke hij in een slechten tijd zoo onbewust vertoonde, — al is het ook wel waarschijnlijk, dat hij van zijn kleinere reizen het een en ander mee naar huis gebracht zal hebben — voor een deel hieraan te danken. Want men zal moeten toegeven, dat het delicieuse vrouwenportret in het Haagsche Museum, en dat van den heer van Omphal in het Rijksmuseum, zijn beste portretten, in de opvatting eenige overeenkomst vertoonen met een zich eveneens in ons Stedelijk Museum bevindend portret van Gallait, al is het ook waar, dat deze vergelijking ten nadeele van den eens zoo vermaarden Belg moet uitvallen. De teekening is aandachtig en geserreerd, en zonder dien noodeloozen omhaal, waarmee zijn tijdgenooten hun portretten stoffeerden, en zelfs daar, waar hij geheel vrij was in de opvatting, schilderde hij zijn portretten even beknopt in het vierkant als de jongere schilders van heden. Daarbij treft de houding van het hoofd bij het hierboven genoemde portretje van mejuffrouw Huyser door zoo iets aanvalligs, als men toen niet verwachten kon. Zijn coloriet is eenvoudig en beschaafd evenals de factuur, en alles is zoo in evenwicht, dat men vergeet te analyseeren. Niet spoedig

tevreden, smeerde hij liever met een paar vegen een bijna voltooid portret weg, dan het tegen zijn zin af te leveren, waardoor hij een oneindig geduld van zijn modellen vorderde. Voor onzen tijd, nu men door de photografie verwend is, is het aantal zittingen, die hij noodig had, ongelooflijk. Men vertelt, hoe, na verscheiden malen geposeerd te hebben, prinses Marianne, op een bepaald uur voor den laatsten keer op het atelier komend, den schilder bezig vond met het wegsmeren van haar portret, waarop een scène volgde, die eerst bijgelegd werd na de wederzijdsche belofte, om opnieuw te beginnen. Vertoont de Bloeme in het portretje van mejuffrouw Huyser een zweem van romantiek, die bij dezen goeden en zuiveren schilder in geenendeele misplaatst is, -- het oude damesportretje in hetzelfde museum geeft hem van zijn meest realistische zijde te zien en, hoewel dit geestige portretje van mevrouw Van den Kerckhove—Snoek allerminst karikatuur is, voorspelt het den lateren Bakker Korff, zonder dat toch de laatste in het zuiver uitbeelden een schilder als de Bloeme nabij kon komen.

Er is een groote tegenstelling in temperament tusschen den enkelvoudigen Haagschen portretschilder en den wat jongeren romanticus Johan George Schwartze, den destijds zeer geëerden Amsterdamschen portretschilder. Door een grootscher opvatting, door een zekere neiging naar de romantiek, door een zoeken niet alleen naar het uiterlijk maar ook naar wat het innerlijk leven zijner modellen bewoog, kan men zeggen, dat Schwartze in zijn portretten hooger reikte dan de enkelvoudiger Hagenaar. En volgens deze eigenschappen zou men dan ook aan den Rembrandtieken schilder, wiens zelfportret zoo iets boeiends van opvatting, zoo iets groots van schildering bezit, zoo iets zielvols in de voordracht, al dadelijk den voorrang willen geven. Maar bij herhaald zien wordt het anders; dan komt er van onder de zielvolle voordracht iets zwaks te voorschijn — zij het ook een zeer beminnelijke zwakheid — waartegen de eenvoudiger deugdelijkheid van de Bloeme het heel goed uithoudt, een deugdelijkheid, die, bij meer zien, meer wint, zij het ook, dat er somwijlen iets burgerlijks aan kleeft, waarvan Schwartze ten eenenmale vrij is. Dat deze breeder aangelegde schilder, wiens uitgesprokener temperament, wiens krachtig coloriet, groot gehouden modelé, wiens zielvolle voordracht ook nu nog treffen, niet meer beteekenis voor

de jongeren behield, ligt misschien juist in die neiging naar de romantiek, in dat streven, om zijn portretten karakters te geven. In zekeren zin te sterk onderstreepte geestelijke eigenschappen kunnen op den duur alleen boeien, wanneer zij onbewust zijn, of belangrijk als schilderwerk, of althans in zekeren stijl uitgevoerd zijn. Wanneer Jozef Israëls het suggestieve portret van zijn kunstbroeder, den landschapschilder Roelofs schildert, dan onderstreept hij in het zoeken van den mensch onder de maatschappelijke vernis geen enkele eigenschap ten koste van een andere. En misschien alleen een schilder kan in de oogen van het portret den schilder herkennen; en nog is dit geheel ondergeschikt aan het intense leven, dat hier ademt in de wijdgeopende neusgaten, onder het hooge voorhoofd, in de oogen onder de borstelige wenkbrauwen. Terwijl, als Schwartze het portret van den hoogleeraar Opzoomer, den filosoof, schildert, een portret, welks opvatting door de vrienden van den professor zoo hoogelijk bewonderd werd omdat Schwartze dezen denker, als Faust, in een oogenblik van wanhoop, van machteloosheid schilderde, dan is er nu, voor een volgend geslacht, zoo iets theatraals in de houding, zoo iets van een tooneelspeler in zijn rol, dat het meer op een rhetorische frase dan op een mensch lijkt.

Hiermee is in geenen deele gezegd, dat Schwartze geen uitmuntend schilder zou wezen en dat bijvoorbeeld evenals bij Lenbach in den lateren tijd de schilder zich geheel zou opofferen aan den psycholoog; want, ofschoon Duitscher van geboorte, heeft hij wel zeker in zijn schilderen die karaktertrekken, die van Hollandschen huize zijn: mooie, warme schaduwen, forsche, halve tonen en krachtig gemodelleerd licht, solide peinture, aandacht in de uitvoering, volheid en compleetheid. Het zelfportret van den schilder is zeker een der allermooiste uitingen der Nederlandsche romantiek; het portret zijner vrouw, waarmede hij in der tijd grooten opgang maakte, heeft de charme, welke men, hoe de vormen ook wisselen, ten allen tijde in een vrouwenportret waardeert; in zekeren zin is het portret van dr. Rive krachtig te noemen, terwijl zijn kinderportretten eveneens bizonder van opvatting zijn. Amsterdammer van geboorte, vertrok hij, jong nog, met zijn ouders naar Philadelphia en kwam van daar op vier-en-twintig-jarigen leeftijd in 1838 te Dusseldorf, waar hij zes jaar de academie volgde onder Schadow en Sohn, en tegelijk privaatles

ontving van den bekenden landschapschilder Lessing. In 1846 vestigde hij zich te Amsterdam, omdat hij in deze stad met zijn eerste portret-bijdrage: „Een jonge vrouw", op de stedelijke tentoonstelling een groot succes had gehad.

Daar begon hij met het schilderen van „Het Gebed", „De Godsdienstoefening der Puriteinen", „The Pilgrimfathers", dat op weg naar Amerika verongelukte, maar door de lithografie van Allebé bekend is gebleven, werken, waarmee hij veel naam maakte Een Engelsche kritiek dier dagen noemt „De drie Maria's naar het graf gaande" een verheven onderwerp, grootsch van teekening en sober uitgevoerd. De figuren zijn waardig maar levend; de draperieën zijn op klassieke wijze gevormd en bewonderenswaardig geschilderd; en al de accessoires van de voorstelling overeenkomstig gehouden met de beginselen van eenvoud, eenheid en harmonie. Het is wel gezegd, dat men betreurde, dat hij door zijn vele portret-bestellingen dit genre moest laten rusten. Toch gelooven wij, dat de vele en groote bewonderaars van zijn portretten deze lotsbeschikking evenmin betreurd zullen hebben als het geslacht na hem. Want dit is zeker, gedurende de latere jaren was zijn roem uitsluitend die van een gevoelig, een enkele maal geniaal portretschilder. Ook in Duitschland waardeerde men hem later zeer. De Kölnische Zeitung schreef naar aanleiding van zijn portret van Van Lennep: „Deze portretschilder is buiten Holland weinig bekend, maar behoort niettemin in zijn vak tot de eerste meesters van onzen tijd". Den gloed zijner portretten had hij dan ook aan Rembrandt ontleend en, ondanks zijn Duitsche opvoeding, koos hij zich dezen, dien hij boven alle Hollanders bewonderde, van den aanvang af tot voorbeeld. Zijn voornaamste leerling was zijn talentvolle dochter Thérèse, de bekende portretschilderes.

HOOFDSTUK IV

DE LANDSCHAP- EN GENRESCHILDERS

De geschiedenis onzer schilderkunst in de 19de eeuw leert ons, dat de oorsprong van iedere nieuwe beweging, van elke bloeiperiode, ja, zelfs van een poos van verhoogde opgewektheid onder de jongere meesters, in een wrijving, in een prikkel — doorgaans van buiten af — haar oorsprong vindt, ook al zijn de schilders zich zelden van de oorzaak bewust, ook al komt de kentering welke zij dikwijls meer ondergaan hebben dan gewild eerst later tot hen. Komt deze wrijving op een keerpunt, dan kan zij de vonk doen ontvlammen, welke den kunstenaar nieuw inzicht, nieuwe lust geeft en aan de kunst eene nieuwe richting. En al was in den aanvang der negentiende eeuw de tijd er niet naar, dat iets, op welk gebied ook, tot bloei zou geraken, zoo was er toch beweging, zij het ook, dat deze de Hollandsche schilderkunst meer van, dan in de goede richting zou brengen. Toch is een verkeerde actie in ieder geval goed om reactie, om verzet te weeg te brengen en van dit verzet getuigen nu juist de, onder den wat geüsurpeerden roem der gevierde schilders van de eerste helft der negentiende eeuw door, volgens de oude traditie eenvoudig geschilderde landschappen en interieurs van hen, die men als de voorloopers der Haagsche school kan beschouwen.

Is het niet gemakkelijk, den oorsprong te vinden eener schildersperiode, nog ondoenlijker is het, de oorzaken na te gaan van de tegenwerkingen, van het verzet, waardoor een of ander feit niet de gevolgen heeft, welke het, logisch beschouwd, hebben moest. Maeterlinck noemt dit ontkomen aan gevaren het gevolg eener intuïtieve waarschuwing, door het onbewuste in den mensch aan zijn intelligentie gedaan. Wil men deze oplossing materieeler overgebracht hebben, dan kan men haar zelfbehoudsinstinct noe-

men, en kunnen wij hier, waar het een richting betreft, die volgens den geest van den tijd haar werking niet kon missen en welke toch geen invloed had, voordat van buiten af een theoretische bevestiging gekomen was, haar beschouwen als het aangeboren zelfbehoud van den Hollandschen schilder, die niet zoo gemakkelijk vreemde invloeden wil ondergaan.

Tegenover de historieschilders, de heerschende kunst van dien tijd, staan deze landschapschilders, die, eenvoudig van harte, doorgingen met datgene te schilderen, wat hun het liefst was. Zonder een officieele schilderkunst te achten, als echte zonen van een geuzenvolk, dat geen vreemde overheersching dulden kon, bezat voor hen de Hollandsche natuur nog hetzelfde eigen en daardoor boeiende als voor een vroeger, sterker geslacht.

Het is tegenwoordig vrijwel uitgemaakt, dat het landschap om zijns zelfs wille in hoofdzaak van Hollandschen oorsprong is. En hoewel wij niet door dik en dun met Taine's theorie van het milieu meegaan, of beter wel met de teheorie in het algemeen, maar niet met de toepassing op personen en kunstenaars, zoo zal de oorzaak hiervan toch wel te vinden zijn in het feit, dat nergens, tenzij te Venetië, de natuur, het klimaat, de atmosfeer, het licht, de lucht en de reflectie daarvan in de eindelooze plassen, waarvan het schilderachtigste deel van Nederland, de Hollandsche provinciën, wel zoo wat aaneengeregen is, het landschap zóó sterk als hier beïnvloeden. De onophoudelijke wisselingen van zonneschijn en wolken, de breede schaduwen van de laatste over de vlakke landen, de lange schemering, die in de vertrekken nimmer heel en al verjaagd wordt, tenzij een verlichte wolk een scherp reflectielicht naar binnen werpt, geven een bewegelijkheid aan de atmosfeer welke juist door het oneindige wisselen altijd boeiend blijft voor het oog en ook vooral door een schildersoog voortdurend met de grootste belangstelling gevolgd wordt.

De eerste Nederlandsche schilders zagen het landschap door hun gekleurde glazen, uit kleuriger huizen, uit kleurige straten, in tegenstelling met de broeiende kleur hunner kerken, dus uit een van de natuur afgesloten kring, — zuiver en eenvoudig — en schilderden het, zooals zij het zagen, zonder diepte, zonder hartstocht, die zij aan de dramatische handeling op den voorgrond voorbehielden. De zeventiende-eeuwsche meesters, die de natuur geheel om haars zelfs wille schilderden, en deze tot de draagster van hun

gemoedsaard, van hun melancholie of levensvreugd maakten, gaven zoowel de sereene momenten als de dramatische weer, zooals de moderne Vermeer in zijn onovertroffen stadsgezicht aan zijn lucht een lichtsterkte wist te geven, die niet gemakkelijk te overtreffen is en Ruysdael aan zijn landschap zijn stemmingen meedeelde, even diep als twee eeuwen later de schilders der Barbizonsche en Haagsche scholen zouden doen.

Nog een andere reden, waarom het landschap van Hollandschen oorsprong zou kunnen zijn, is zeker wel te vinden in het feit, dat geen land zoo vrij was, èn van kerkendienst èn van vorstenbescherming, als Noord-Nederland en, zoo dit ook al niet voor de vijftiende en voor een deel der zestiende eeuw geldt, zal het feit, dat zij vrij waren te schilderen, waarin hun oogen lust vonden, niet zonder invloed geweest zijn.

„Nooit te voren", zegt Hamerton, „en misschien nimmer meer sinds dien, is de schilderkunst zoo algemeen de taal van een volk geweest; nimmer vertoonde zij meer afwisseling en grooter overvloed. In plaats van de dienstmaagd der godsdienst te wezen of de opluistering van een hof, is zij hier voor de eerste maal zich zelf: volbloedig, werkzaam, vol levenslust, niets minachtend, alles aanpakkend. Modern met al den rijkdom, dien de moderne geest aan leven en kunst vergunt, weerspiegelt zij den rechtmatigen trots en de vreugde van een door ongeloofelijke worsteling en ontbering groot geworden volk.

„Verwonderlijker nog dan deze overvloed is het fijne gevoel, het aangeboren inzicht, dat zulk een rijke scheppingsperiode den weg wees. Want bij al de groote schilders van Holland is dezelfde zekerheid in de keuze, in het vinden van onderwerpen, die zuiver picturaal zijn, dezelfde zekerheid in het vermijden van datgene, dat zich niet zoo goed leent tot schilderen als tot een andere kunstuitdrukking. Godsdienstige onderwerpen in de vroegere beteekenis, schilderijen, voor kerken bedoeld, waren door het Protestantisme verboden. Er was geen hof, om de schilders te patroniseeren. En toch scheen het, alsof zij zich niet bewust waren, dat hun domein begrensd was. In het leven rondom zich vonden zij overvloedig stof en hun keuze van onderwerpen was zonder onderscheid enkelvoudiger, nimmer zoo ingewikkeld als b.v. de gravures van Dürer, waarvan de belangrijkheid voor de helft litterair was; nooit een geschilderde moraal of anecdote."

Men kan deze op de etsen van Hollandsche schilders bedoelde kenschetsing, behoudens een kleine wijziging, op de Haagsche landschapschool toepassen en zelfs op die van vóór 1860.

In zoover het landschap, de natuur zoo nauw met het wezen der Hollandsche schilderkunst verbonden is, kan het geen wonder heeten, dat er, in een tijd van zoo diep verval als waarin de officieele schilderkunst ten onzent in het algemeen geraakt was, in het begin der negentiende eeuw schilders waren, die de kunst ongerept hadden weten te houden van vreemde invloeden en, hun aard en de tradities der groote eeuw nimmer miskennend, de natuur zagen door eigen oogen, door eigen meesters.

Want hoewel na het jaar 1870 de landschapschool in den Haag tot een hoogte gekomen is, welke men weinig kon verwachten, dat na den rijken bloei der zeventiende eeuw nog eens komen zou, zijn er, ofschoon meestal in een andere voordracht, ook in het begin der negentiende eeuw zeer talentvolle landschapschilders geweest. En al is het waar, dat het nieuwe geslacht slechts zelden de waarde van het vorige erkennen kan, er moest een tijd aanbreken, dat men tot waardeering kwam van die schilders, die de traditie der zeventiende eeuw waardiglijk voortzetten, van hen, die de voorloopers waren, het fond, waaruit een nieuwe bloeiperiode kon ontstaan. Ja, als men zich verdiept in de levens dier schilders, dan ziet men, dat roem en aanzien evenzeer hun deel waren, zoowel hier als in den vreemde. En wij, die de heerlijkheid der Haagsche meesters met zoo groote bewondering gevolgd hebben, maar die ook getuigen zijn van het uitbloeien daarvan in de zwakke navolging van een onbegrepen gevoelskracht en in een museum, in een kunsthandel of op een schilderijenveiling, tusschen deze navolgingen, tusschen de zwakkere werken van heden, die wat verouderde landschappen zien, dan gebeurt het, dat wij ook dààr getroffen worden door kracht en natuurliefde, door die gezonde kracht, welke altijd slechts voor de grootsten behouden bleef. Het vooropgezette plan moge iets verouderd zijn, de voordracht meestal binnen de perken eener vertelling blijven, de invloed van licht op het landschap moge in het algemeen niet zoo zeer de eerste en eenige beweegkracht geweest zijn als in de laatste dertig jaren der negentiende eeuw, het onderwerp op zich zelf zwaarder gewogen hebben, het coloriet met een geel vernis gebruind zijn, of ook door het bitum zwart geworden, het stoffeeren

wat veel afzonderlijk behandeld zijn, — dit was ten slotte meer een volgen van den smaak van het publiek, dat landschap met figuren en beesten, water met uitvoerig geschilderde schepen, bij voorkeur aankocht. Een antwoord, als eens Willem Maris op de vraag, waarom hij altijd koeien schilderde, gaf: „ik schilder nooit koeien maar alleen lichteffecten", zou geen der schilders uit dien tijd ooit hebben kunnen geven.

De negentiende eeuw zette in met vijf landschapschilders, die, door het werk, dat zij nalieten, bewezen, nimmer opgehouden te hebben dat van de zeventiende eeuw te bewonderen en te bestudeeren. En zoo sterk was dit het geval, dat men in het beste van hun werk nauwelijks de achttiende eeuw voelde. De kleur, de factuur van twee van hen was geheel in den schoonen trant der ouden, terwijl de ordonnantie van allen ten eenenmale vrij was van dat breedsprakige, dat latere landschapschilders, ondanks hun kundigheid, verouderd maakt, terwijl men in hun werk noch het bitum, noch het hinderlijke gele vernis aantreft.

Ze zijn, gerangschikt naar hun geboortejaar, Jacob van Strij, Dirk Jan van der Laen, Jan Kobell, Wouter Joannes van Troostwijk en George Pieter Westenberg.

Jacob van Strij was een Dordtenaar. Hij werd in 1756 geboren en overleed in 1815. Zijn werk is doortrokken van bewondering voor Aelbert Cuyp en zoo goed wist hij in diens kleuropvatting te schilderen, dat meermalen hun schilderijen verwisseld werden. In zijn nalatenschap vond men dan ook elf copieën naar Cuyp, ofschoon het niet altijd een letterlijk copieeren was, dat hij in zijn eigen werk deed, want Immerzeel vertelt als een staaltje van 'smans energie, hoe „zijn zucht en zorg voor de nauwkeurige navolging der natuur zoo ver ging, dat hij, hoe ziekelijk ook, (hij leed sinds jaren aan kalkjicht) in den barren winter zich in een slede op het ijs liet rijden, om er schetsen te maken voor schilderstukken, die hij vervolgens vervaardigde." Zijn landschappen met vee hebben een misschien overdreven warm coloriet in het licht. Ja, in een bovenzaaltje van het Rijksmuseum is een „Op weg naar de markt", dat de lichtheid van lucht van zijn forschen voorganger zuiver vertoont, hoewel de compositie wat te „van Berchemachtig" gestoffeerd is. Hij was een leerling van de Antwerpsche teekenacademie en van den historieschilder Lens, maar vormde zich voornamelijk op de studie naar de natuur en

oude landschapschilders. Zijn werk werd in zijn tijd zeer geacht.

De tweede, D. J. van der Laen, werd in 1759 uit een oud, aanzienlijk geslacht te Zwolle geboren. Voor de studie der letteren opgeleid, verwisselde hij te Leiden de Academie al spoedig voor de behangselfabriek van Hendrik Meyer. Hij begon met het schilderen van genre, maar bepaalde zich later meer tot het landschap. Op dit gebied heeft hij dan ook zoo iets voortreffelijks nagelaten dat Thoré bij een bezoek aan de galerij Suermondt te Aken een landschap van hem voor een Delftsche Vermeer aanzag. Dit bleef zoo tot Dr. Bredius in 1883 in het Zeitschrift für Bildende Kunst zijn ontdekking publiceerde, dat dit merkwaardige schilderstuk niet in de zeventiende eeuw maar omstreeks het jaar 1800 door van der Laen geschilderd was. Vooral de behandeling der lucht en der boomen gaf tot deze ontdekking aanleiding.

Het oude huisje in het midden is dan ook geheel gelijkend op de oude huizen van den grooten Delvenaar in het Museum Six, alleen is het nieuwere meer gecomposeerd en door een weligen boom overschaduwd, waarachter een duinstrook te zien is in den trant van den destijds veel nagebootsten Wijnants. Op den voorgrond links is op een kleine verhooging een afgesplinterde boomstronk, een zeer weinig hinderlijk „repoussoir", toen zeer gebruikelijk. Rechts van den toeschouwer is een bijgebouw, dat rechthoekig op het woonhuis staat en begroeid is met een wijnstok. Hoewel het Vermeer vooral in herinnering brengt, werd bij dit schilderijtje beurtelings aan Ruysdael, Hobbema of Cuyp gedacht. Maar niemand vermoedde, dat het omstreeks 1800 geschilderd was. In ieder geval, het stukje munt uit door zekerheid van voordracht en gebondenheid van kleur, terwijl het, bij een zeer verzorgde compositie, het intieme, het beknopte en het aangeboren picturale der zeventiende-eeuwsche Hollanders in hooge mate bezit. Het stukje dat het Rijksmuseum bezit is van veel minder allooi. Als vriend van Rhijnvis Feith maakte hij voor diens „Fanny" enkele teekeningen.

Jan Kobell behoort tot een heel geslacht van Rotterdamsche schilders, allen talentvolle, energieke landschapschilders, allen in hun tijd zeer gezocht, allen jong — tusschen hun dertigste en veertigste jaar — gestorven. Jan Kobell, de voornaamste, werd in 1782 te Rotterdam geboren en opgevoed in het Jansenistenweeshuis te Utrecht. Hij ontving aldaar onderricht in de leer-

school van W. R. van der Wall, een schilder van landschappen met vee, en zoon van den Utrechtschen beeldhouwer. „Doch" zooals Immerzeel zegt, „het was voornamentlijk aan de naauwkeurige navolging der natuur zelve, dat hij, even als Potter, zijne bedrevenheid te danken had." En hij voegt er bij, „dat het niet kon uitblijven, of zulk een zeldzaam en vroeg ontwikkeld talent moest naar verdienste gewaardeerd en aangemoedigd worden. De kunstliefhebbers beijverden zich, om hunne kabinetten en kunstverzamelingen met zijn werk te verrijken." Op een tentoonstelling te Parijs, in 1812, zond Kobell een „Weide met drie beestjes" in, waarover Landon, in zijn „Salon" van dat jaar met lof spreekt, een stuk, „waardoor Kobell zich aankondigde als een man, die zich onderscheiden zou door nieuwe ordonnanties en een oorspronkelijk penseel". Hij kreeg nu ook bestellingen uit Frankrijk, en had, scheen het, een groot succes. Maar Kobell, die zeer eerzuchtig was — er wordt gezegd, dat hij den lof van den Franschman te gematigd vond — was hiermede niet tevreden, en dit is zeker, na dat jaar werd hij in zijn verstandelijke vermogens gekrenkt, tot hij in 1814 overleed.

Wanneer men zijn schilderijtjes in het Rijksmuseum ziet, met hun beminnelijke voordracht, de zorgzame uitbeelding, het rustige der compositie, het zekere elegische, dat hem in zijn beste werk eigen was, dan kan men zulk een levenseinde moeilijk begrijpen. Weliswaar heeft hij niet die rustige aandacht van Potter, welke in diens kleine stukjes soms aan kunstig gobelinwerk doet denken; het is, of er bij de uitbeeldingsdeugden van Potter, in de compositie iets van Dujardin of van Adriaan van de Velde speelt. Maar dit is zeker, hij was een beschaafd schilder, die, zoo hij ook in zijn landschappen met vee naar een zekere poëtische uitdrukking niet zocht, deze toch zijns ondanks verkreeg. In 1831 bracht een zijner schilderijen uit de collectie van professor Bleuland *f* 2835 op. Behalve vele teekeningen maakte hij ook enkele gevoelige etsjes.

Men heeft naar aanleiding van Potters vroegen dood gezegd, dat die artiesten, wien slechts een korte levensduur toegezegd is, als door een wet van tegenwicht in die weinige jaren evenveel, soms meer werken dan anderen in een lang leven, alsof zij bij intuïtie voelen, dat zij zich haasten moeten. Geldt dit van Kobell, niet minder is dit toepasselijk op W. J. van Troostwijk, die, tot

den aanzienlijken stand behoorend, in 1782 te Amsterdam geboren werd. Het is gezegd, dat hij de schilderkunst tot zijn verlustiging beoefende. Maar dit is zeker, dilettant of niet, zijn tijd gebruiken heeft hij stellig gedaan. Hij ontving onderwijs van de gebroeders Andriessen, waarvan de oudste Quinckhard tot leermeester had gehad, en begon met het schilderen van portretten, die hij al spoedig liet varen voor het genre van Potter, dat hem meer aantrok. Het Rijksmuseum bezit van dezen schilder twee landschappen, welke in de omgeving, waarin zij geplaatst zijn, waarlijk verrassend aandoen. Evenals het landschap van Van der Laen treffen deze door schildersdeugden, door een gezonde, mooie opvatting, door een gebondenheid, die heel en al Hollandsch is. Maar waar men de studie der ouden voelt in de eerstgenoemden, is hier iets meer moderns, een vrijere hand, een vrijere opvatting te herkennen. En hoewel het krachtige coloriet, de besliste opvatting, de wijze van doen den volleerden schilder verraden, zoo is er in de zelfstandige keuze der onderwerpen zoo iets anders, zooveel minder gekunsteld, iets, dat alleen door een volgen van een stuk natuur, de grens van een buitenplaats of iets dergelijks gevonden wordt, dat het eerder den enthousiasten liefhebber dan den bedreven atelierschilder veronderstelt. En in het loome eener blauwe zomerlucht, in het dichte groen, het zware rieten dak eener schaapskooi en het wit der koeien geeft het een volheid van kleur te zien, die aan het meer moderne raakt en trouwens in gecompliceerder kleurschikking bij de Barbizonsche schilders terug te vinden is. Hij bezat een oorspronkelijkheid van opvatting, die hem deed zeggen: „Potter, du Jardin en Van de Velde bewonder ik, maar de eenvoudige en schoone natuur volg ik alleen. Zoo gij mijn werk vergelijken wilt, vergelijk het met dat van mij zelven in vorige dagen of liever vergelijk het met de natuur". En ondanks een groote onvoldaanheid over zijn werk, dat hij dikwijls slechts op gezag van kunstvrienden voltooide, wist hij heel goed, wat hij zocht. „Er is", zeide hij eens, „in Potter zelf iets, dat, mij dunkt, anders zijn moest, en dat Potter zelf moet gevoeld hebben. Wat had echter die zelfde Potter, die op zijn acht-en-twintigste jaar", — later onderzoek geeft zijn sterfjaar een jaar later — „stierf, niet al vorderingen boven mij gemaakt". Ook dezen talentvollen, ja voor zijn tijd verrassenden schilder was eveneens slechts een kort leven toebedeeld. Hij

overleed in 1810 op zijn acht-en-twintigste jaar. Zijn teekeningen waren eveneens zeer gezocht en in de laatste jaren van zijn leven maakte hij verschillende etsen. Men kan zeggen, dat zijn werk in sentiment overeenkomst bezat met den fijnen Adriaan van de Velde.

De vijfde, George Pieter Westenberg, geeft in zijn stadsgezicht bij sneeuw al die schildersdeugden te bewonderen, waardoor een landschapschilder ten allen tijde heeft uitgemunt. Direct en sober geschilderd, eenvoudig en tegelijk in een groot verband gezien, groot van opvatting, stevig van factuur, egaal zonder pijnlijkheid, is dit stukje door diepte van waarneming aan Ruysdael verwant. En men behoeft de bizonderheid, dat hij een groot kenner onzer oude schilders was, die hij hier en in den vreemde bestudeerde, niet te weten, om tot deze kennis te geraken, want, zoo dit stukje aan Ruysdael en met name aan het wintergezicht uit de verzameling Dupper herinnert, dan doet het stadsgezicht in Teylers museum, zoowel door den aard en de behandeling der oude huisjes als door een zeker geel en blauw der jakjes van de op de stoep zittende vrouwtjes, even sterk aan den Delftschen Vermeer denken. En dit is zoo sterk, dat de rechterzijde — van den toeschouwer gezien — zonder overtuiging aangevuld is en mat blijft. Het landschapje in Boymans valt, zonder de hoogte van het stadsgezicht in het Rijksmuseum ook maar eenigszins te bereiken, toch dadelijk op. Als teekenaar was hij evenals de meeste schilders van dien tijd egaler. Hij werd in 1791 te Nijmegen geboren, kwam in 1808 te Amsterdam onder leiding van Jan Hulswit, een behangselschilder, in 1766 aldaar geboren, wien men gemis aan kleurgevoel verweet, doch wiens teekeningen in den trant van Ostade en Beerstraten destijds zeer gewaardeerd werden. Westenberg was de leermeester van zijn neef Kasper Karsen, een verdienstelijk schilder van landschappen en stadsgezichten, die met minder effect dan zijn leerling Springer, met meer aandacht en meer gevoel, niet zoozeer het petillante der oude gevels als wel den vervallen buitenkant der steden opzocht. Toch bereikte hij, evenmin als Springer datgene, dat zijn leermeester in eenvoudigen trant gegeven had. Behalve Karsen had hij Roth, ten Cate en Scholten tot leerlingen. In 1838 werd hij tot directeur van het Kabinet van Moderne Kunst op het Paviljoen te Haarlem benoemd. Of het hem als schilder niet goed genoeg ging, is ons onbekend, dit is zeker,

dat hij in 1857 zijn betrekking neerlegde en met zijn gezin naar Nederlandsch-Indië ging, om het ambt van Bewaarder van het Klein-zegel te Batavia te aanvaarden. Hij overleed in 1873 te Brummen.

Wil men hieraan Gerrit Lamberts nog toevoegen, die door gemis aan kracht half dilettant bleef, maar toch in zijn geteekende stads- en kerkgezichten, buurtjes, monumenten en gebouwen, Bosboom voorspelde, en niet onverdienstelijk voor iemand, die een kleinen boekhandel had en bovendien eerste opzichter van het Rijksmuseum was en zich dus alleen in zijn vrijen tijd op de schilderkunst kon toeleggen? Ons is het om het even.

Belangrijk evenwel is Nicolaas Bauer, in 1767 te Harlingen geboren en daar in 1820 overleden. Hij was door zijn vader, die portretschilder was, in de schilderkunst onderwezen, begon als behangselschilder, maar maakte later stadsgezichten en landschappen. Een gezicht op Amsterdam van het IJ gezien en een van Rotterdam van den Maasstroom behooren tot zijn beste werken. Er is een frischheid, een beweging in deze stukjes, waarvan de behandeling treft door oorspronkelijke opvatting en vooral door kleur, die aangenaam aandoet.

Er waren destijds veel Friesche schilders, onder wie Willem Bartel van der Kooi, in 1768 te Augustinusga geboren, als portretschilder ook in den Haag en Gent zeer gezien was. Hij ontving zijn opleiding van den schilder Beekkerk, na daarvóór van een kundigen liefhebber, Verrier, onderricht te hebben gehad. Het ging anders toe dan heden; het schijnt, dat het zich concentreeren op dat vak, waarin men zich bij voorkeur of met voorliefde beweegt, niet altijd geacht werd; althans, in 1795 gaf hij zijn lievelingsvak op voor de benoeming tot Representant van het Volk van Friesland, later ook voor andere baantjes. Intusschen behoorden deze misschien tot die sinecures, die in de laatste helft der achttiende eeuw heel gewoon waren; althans in 1804 ging van der Kooi een kunstreis maken naar Dusseldorf, waar hij portretten van van Dijck copieerde en zulke vorderingen maakte, dat hem in 1808 voor zijn schilderij: „Dame, aan welke door eenen bediende een brief wordt overhandigd", de op de tentoonstelling uitgeloofde prijs van ƒ 2000.— werd toegekend, een stuk, dat nu in het Rijksmuseum hangt, en niet meer is dan fade gekleurd pleister. Het stadhuis te Haarlem bezit van hem een portret, dat

eenige overeenkomst met het zelfportret van Jan Adam Kruseman vertoont, doch zwakker is.

Johannes Jelgerhuis Rienkzn. werd in 1770 te Leeuwarden geboren, had zijn vader, Rienk Jelgerhuis tot leermeester in het teekenen en later den landschapschilder P. Barbiers Pz., in het schilderen. De vader was, zooals reeds vroeger vermeld werd, vooral bekend om zijn met pastel en crayon geteekende portretten; de zoon schilderde binnenhuisjes en portretten en ook kerkinterieurs, waarvan gezegd wordt, dat hij die „helder en zonachtig wist voor te stellen". In verschillende verzamelingen vindt men schilderijen en teekeningen van dezen schilder en nu nog treft in het Rijksmuseum zijn „Boekwinkel van P. Meijer Warnars", bij wien hij in 1827 een werk over theoretische lessen in de Gesticulatie en Mimiek — hij was ook jaren lang als acteur aan den Amsterdamschen Schouwburg verbonden — uitgaf, door de typische afbeelding, die, hoewel enkelvoudiger, toch in wezen niet zoozeer verschillend is van de wijze, waarop de Brakeleer zoodanige onderwerpen concreet opvatte. In denzelfden trant is er ook een „Apotheek" van hem, zoo heel en al voortreffelijk, beschrijvend en tegelijk concreet uitgebeeld en verbazend eenvoudig. Zijn „Gezicht op het Koor in de Nieuwe kerk te Amsterdam" werd tegelijk zeer geprezen. Hij overleed te Haarlem in 1836.

Wanneer men niet de afzonderlijke met waterverf geteekende bloemen en vruchten van den in 1788 te Leeuwarden geboren Eelke Jelles Eelkama kent, zou men aan de bloemstukken van dezen doofstommen schilder zijn talent niet herkennen. Maar op dat gebied gaf hij datgene, dat de meest modernen van onzen tijd dikwijls te liniair, te decoratief opvatten: het geduldige volgen, teekenen en kleuren der bloemen en vruchten om haarszelfs wille, zonder artistiek bedoelen, zonder achtergrond, maar heel en al in haar wezen. Waarschijnlijk teekende hij deze te Haarlem, waar hij zich omstreeks 1819 bevond, om in den tuin van een bloemist, den heer Mattheus van Eeden, studies te maken naar bloemen, die hij allicht op zijn atelier tot bouquetten schikte of althans bij het afwerken gebruikte. Zijn eerste opleiding ontving hij tijdens zijn verblijf in het Instituut voor doofstommen van den Groninger Gerard de Sand. Later had hij, door subsidie van koning Willem I, gelegenheid, om te Parijs te studeeren. Hij bezocht London en reisde veel, totdat deze ongelukkige nog blind

werd bovendien en naar zijn geboorteplaats terugkeerde, waar hij in 1839 overleed.

Niet zoo geestig als Jelgerhuis, maar zeer goede genre-schilders waren Wybrandt Hendriks en Adriaan de Lelie, die beiden interieurs nagelaten hebben. Zoo deze al niet dat geconcentreerde van licht, noch die mooie atmosfeer hebben, waaruit, bij de oude meesters, de figuren zich zoo los en natuurlijk bewegen en naar voren komen, bezitten zij toch iets, dat stellig aan hen verwant is. De eerste, een Amsterdammer, schilderde bloemstukken, landschappen, portretten, regenten- en familiestukken en dood wild en men vindt in het museum Teyler een „Lezende vrouw" van hem, die in de verte iets van een Metsu heeft. Oorspronkelijker is hij in zijn portret van „Notaris Kolme en zijn klerk", die hij in hun eigen omgeving portretteerde ten voeten uit, doch in klein formaat, in een opvatting, welke, beschaafder dan die van Troost, eerder aan den lateren Charles Lesleij herinnert. Men kan dit stukje in het Rijksmuseum, dat in geen opzicht aan de zeventiende eeuw verwant schijnt, wat zwartig noemen — hoewel niet zonder blankheid — vooral vergeleken met het er naast hangend genrestukje van Quinckhard, dat, meer in een goud-bruinen toon gehouden, luchtiger geschilderd is. Intusschen is Hendriks ook bij dezen vergeleken origineeler en deftiger. Naar de prijzen, na zijn dood voor zijn werken besteed, te oordeelen, waren zijn stads- of liever straatgezichten meer gezocht dan de interieurs. Intusschen mag dit in topografische eigenschappen zijn oorzaak vinden. Hendriks bekleedde gedurende drie-en-dertig jaar den post van kastelein in Teylers Stichting en van opzichter over het kunstkabinet. Zijn beste werk bevindt zich in Haarlemsche collecties.

Ofschoon Adriaan de Lelie in menig opzicht niet bij hem kan halen, was deze een verdienstelijk schilder van interieurs. Hij werd in 1755 te Tilburg geboren. Hij schilderde te Antwerpen bij den decoratieschilder Peeters, naderhand bij Quertemont, en daarna in Dusseldorf, een stad, destijds door een aanzienlijke kunstgalerij voor kunstopvoeding zeer in aanzien, waar hij copieën naar portretten van Rubens en van Dijck, alsmede naar historiestukken van Italiaansche en Nederlandsche meesters maakte. Hij vestigde zich te Amsterdam, schilderde voornamelijk portretten, regenten- en familiestukken en ook interieurs. Er werd van

hem gezegd, dat rijkdom, geestigheid en verscheidenheid van ordonnantie zich in zijn behaaglijke tafreelen met een breed en meesterlijk penseel en eene bijzonder gelukkige uitdrukking der verschillende karakters vereenigden. Zijn werken komen in de voornaamste kabinetten voor en werden ook door vreemden gewaardeerd en gezocht. Het museum Fodor bezit een „Keukenmeid" van hem, dat, hoewel wat leeg en in het gelaat wat plat, toch evenals de „Koekebakster" in het Rijksmuseum een goed geschilderd, wel gecomposeerd geheel is.

Wanneer men van deze intieme schilders op Van Os, Schotel, Schelfhout, B. van Hove, H. van de Sande Bakhuyzen, B. C. Koekkoek, Waldorp en Nuyen komt, dan voelt men sterker, hoe de eersten meer tot de achttiende en de zeventiende eeuw behoorden, dan dat zij de negentiende den weg bereidden, want het geslacht, waartoe zij behooren, waarvan wij hier de namen noemen, onderging, hoe goed hun talent ook was, nog al te zeer den invloed der Pienemans en Krusemans, hun breedsprakigheid, het rhetorische hunner frase, dan dat het kon voortbouwen op de voortreffelijke schilderkunst van een van der Laen, Troostwijk of Westenberg. Onze schilders van 1860 zouden zich dan ook niet zoozeer vrij te vechten hebben gehad van deze laatsten, op wier deugdelijken trant zij gerust hadden kunnen voortwerken, terwijl het juist het recept-matige van een volgend geslacht was, dat den strijd en de kentering in het leven riep.

HOOFDSTUK V

DE VOORLOOPERS VAN DE HAAGSCHE SCHOOL

De schildersfamilie Van Os, van wie Jan, de oudste, zijn zoon Georgius Jacobus Johannes, de bloemschilder, zijn broer Pieter Gerardus, de veeschilder, de meest bekenden waren, kan stellig bogen op goede hoedanigheden, zonder dat ieder voor zich tegenwoordig anders van belang is, dan omdat hij de leermeester geweest is van volgende geslachten. Bovendien was er nog Pieter Frederik, de zoon van den laatsten, die in het genre zijns vaders voortwerkte, en een Margaretha, zuster van zijn vader, allen te zamen vormend een geslacht, dat van 1744 tot 1841, dus zoowat een eeuw lang, schilderde. De vader was bloemschilder, doch werd hierin ver overtroffen door zijn zoon en leerling, die een goed, ja, in enkele opzichten een voortreffelijk bloemschilder genoemd mag worden. De nauwkeurige, ofschoon geenszins opdringende teekening der bloemen heeft hij zeker voor een groot deel te danken aan zijn bijdragen voor de Flora Batava van Kops, waardoor hij een uitvoerigheid bereikte, welke hij met een kloeke compositie gelukkig wist te vereenigen. Vooral zijn voorgronden, waar meest eenig dood wild en vruchten liggen, granaatappels of pruimen, treffen door een krachtige uitbeelding, ook wat kleur betreft, zonder dat deze eigenschappen ook weer ten volle uitkomen, wat allicht door gemis aan eenheid veroorzaakt wordt. Zijn bloemstukken werden hoogelijk gewaardeerd. In 1845 werd voor een dezer op een openbare verkooping de som van *f* 5650 besteed. Zijn broeder Pieter Gerardus was evenzeer beroemd. Hij schilderde op de manier van Potter en hoewel hij zijn eerste onderwijs in het schilderen van zijn vader kreeg, vormde hij zich door copieeren geheel naar zijn illustre voorbeeld. Ook zijn de episodes uit het beleg van Naarden, waaraan hij als kapitein der vrijwilli-

gers deelnam, belangrijker dan de gewone historie-stukken van zijn tijd. Vooral in zijn „Kozakken-voorpost" is iets meer spontaans, iets, dat wij in het één-zijn van het landschap met de soldatengroep Breitner-achtig zouden willen noemen, een gelukkige greep, zooals er, althans in het Rijksmuseum, verder niet te vinden is. Zijn voornaamste leerlingen zijn: W. Verschuur, S. van den Berg, van wien men enkele gevoelige kabinetstukjes kent, Van der Brugghen, de fijne uitbeelder van honden, die in zijn studies hiervan aan van Mieris herinnert en Jan van Ravenswaay, die evenals Brondgeest de opvatting van zijn meester voortzette, terwijl Pieter Frederik, zijn zoon, de gewaardeerde leermeester van Mauve was, wiens eerste werk sterk den invloed van Van Os verraadt. Evenals bij zijn destijds meer vermaarden vader, was zijn ordonnantie voornamelijk op Potter geïnspireerd en dikwijls niet van diens mooisten kant; bij voorkeur scheen hij de compositie van de linkerzijde — van den toeschouwer gezien — van Potter's „Jonge Stier" in het Mauritshuis te nemen, waarvan wij de variaties nog terug vinden in de eerste teekeningen van Mauve. Intusschen, zoo hij het picturale niet aan zijn leerlingen kon leeren, zoo is het toch vrij zeker, dat Mauve, wat kennis van den vorm der koeien en schapen betreft, veel van Van Os geleerd zal hebben, evenals zijn medeleerling J. H. L. de Haas.

In dat genre heeft Hendrik van de Sande Bakhuyzen misschien beter werk te zien gegeven. In 1795 te 's Gravenhage geboren, was hij achtereenvolgens de leerling van S. A. Krausz, een Haagschen schilder en leerling van den Luiker L. Defrance, van J. W. Pieneman en diens leerling J. Heymans, en van het Haagsche teekengenootschap. Hoewel hij in de ordonnantie niet het aangename en fijne van Kobell bezat, zoo onderscheidde hij zich door goed teekenen en eenvoudig schilderen. „Waarheid, liefelijke nabootsing der natuur, gepaard met een eenvoudige schoone compositie en een uitmuntende behandeling van het penseel", schreef de Kunstkroniek naar aanleiding van een zijner landschappen op de tentoonstelling te Rotterdam in 1845. En wat voor ons bovenal waarde heeft, is, dat er niets, neen maar ook niets, gemaakts aan is niets opgesmukts, en zoo er ook geen zweem van gevoel in te vinden is en evenmin coloristische verdiensten, zoo treft men ook geen atoom van geleende gevoeligheid of van geleende kleur in de schilderijen van dezen eerlijken

landschapschilder aan. Hij had vele leerlingen: Willem Roelofs, den initiateur, die het eerst uit Barbizon van het boeiende kwam vertellen van de natuur, gezien door het temperament van den schilder, — ofschoon Bilders in een meer romantische voelingswijze nimmer anders geschilderd had dan uit den rijkdom van zijn gemoedsleven; — J. van Borselen, den eerlijken schilder, die bij voorkeur die bluisterige momenten schilderde, als de kleurlooze zijde der bladeren naar boven gewaaid is, en die, in zeer beknopten vorm, op paneeltjes, kleiner dan een hand, uitmuntend geschilderde en fijn opgevatte stukjes zou geven: J. J. van der Maaten, wiens „Korenveldje" in het Haagsche Museum zoo al geen bewegelijk, dan toch een aandachtig schilder te zien geeft; C. Immerzeel, die romantische maar zwakke maanlichtstukjes teekende; J. F. en W. A. van Deventer, van wie de eerste een landschapschilder en de tweede een verdienstelijk schilder van zee- en riviergezichten was.

Wanneer we in het Rijksmuseum de zeegezichten van J. C. Schotel zien, dan kan men niet nalaten, aan de Pienemans of Krusemans te denken. Alle voorwerpen, die niet met het zuivere schilderen te maken hebben, zijn volmaakt en door bevoegden wordt gezegd, dat zijn schepen zoo zaakkundig opgetuigd zijn en zoo goed op stroom liggen of zeilen, dat de meest ervaren schipper het hem niet verbeteren zou. Hij genoot dan ook dezelfde achting als de schilders van de Grand Art. Zeker, zijn luchten waren dikwijls weinig in harmonie met de zee en bovendien kartonachtig; het water gaf meer verf dan doorschijnendheid te zien, maar toch was hij een welberaden schilder, die de beweging zijner schepen handig steunde door de compositie der golven, en zijn onderwerp goed in het vierkant wist te zetten. Vooral in zijn teekeningen zijn deze eigenschappen te waardeeren, en bij het bekijken hiervan gebeurt het, dat men aangenaam verrast wordt door den vrijen blik, de zekerheid van uitvoering, de grootsche effecten, die hij dikwijls in een schuit, direct naar de natuur geteekend, bereikte. Hier is geen sprake van dat verouderde, dat zijn schilderijen, hoe knap ook, door dat zeepige en tegelijk harde schilderen aankleeft. Zijn eerste leermeester was de Dordtsche kaarslicht-schilder A. Meulemans en zijn schildersopleiding ontving hij van den zeeschilder Martinus Schouman, een neef en leerling van den in den Haag wonenden decoratie-

schilder Aart Schouman, die vooral bekend was om de mooie kleuren, waarmee hij pauwen en ander pluimgedierte als decoratie schilderde, decoraties, welke ook nu nog gewild zijn en goed betaald worden. Martinus Schouman was in zijn tijd de beste zeeschilder; hij bracht in zijn marine den historischen zin dier dagen over en schilderde in gemeenschap met zijn leerling „De aftocht der Franschen na hunnen aanval op Dordrecht in het begin van 1814". Zijn werk vertoont niet meer dan een decoratief schema, doch misschien is er meer zoeken naar kleur in te bekennen, dan in de plechtiger stukken van zijn leerling, die volgens Kramm „de roem der zeeschilders van zijnen tijd" genoemd werd. Diens stukken deden dan ook dikwijls aanzienlijke prijzen, een succes, dat ten deele overging op zijn zoon en leerling, Petrus Johannes Schotel.

Wij hebben de zee langen tijd leeren beschouwen door de oogen van Mesdag, later door de kleurrijke oogen van Jacob Maris en ook als een grandiozen achtergrond voor Israëls' visschers. De schilders uit het begin der negentiende eeuw composeerden de zee in den trant van Ludolf Bakhuizen; hun golven-voorgrond was evenzeer een atelier-compositie als de beschaduwde heuveltjes met boomen of boomstronken op de landschappen. Deze wijze van composeeren kan, zooals een enkele maal bij Gudin en later zelfs meer als synthese bij Courbet, een zekeren stijl, een zekere diepte geven, die, ondanks de verouderde gedeelten, ook waar, ook natuurlijk is.

Wanneer men het erover eens is, dat de waarde der kunst voor het grootste deel bestaat in het kleurrijke en beweeglijke gemoed en het uitbeeldingsvermogen van den kunstenaar en dat de formule, waarin deze gegeven worden, wel kan wisselen maar niet de grondeigenschappen, dan herkent men, ook onder verouderden vorm, het onvergankelijke. Maar Schotel had in zijn werk iets zelfgenoegzaams, dat ons verhindert, zijn kunde te waardeeren, en zeker is het voor een deel hieraan toe te schrijven, dat er leerlingen van hem zijn, die, hoewel zij noch zijn roem, noch zijn voordracht bezaten, van onzen tijd uit gezien, gevoeliger werk maakten. Onder hen kan men Pieter Arnout Dijxhoorn noemen, die, evenals zijn leermeester, begon bij den Rotterdamschen schilder Martinus Schouman. Ware hij niet zoo vroeg gestorven, dan zou hij allicht het zeeschilderen tot grooter na-

tuurlijkheid gebracht hebben, althans, hij wist stouter beweging aan de zee te geven, het water was doorschijnender, de opvatting minder bevrozen, zij het ook, dat de lucht, zooals meesttijds, het zwakst was. Maar toch, het schilderijtje, dat wij van hem zagen, vertoont meer gebondenheid, meer diepte en men herkent in den maker een schilder van temperament. Een enkele maal werkte hij samen met zijn vriend W. H. Schmidt, die zijn stranden stoffeerde.

Op dezelfde wijze, maar met wat meer luister in zijn schilderijen werkte ook Louis Meijer, evenals Dijxhoorn in 1810 geboren. Hij schilderde bij voorkeur kleine stukjes, die, vooral wat verdeeling betreft — een echte op het atelier gezochte wisselwerking van heldere lucht boven donkere zee aan den eenen kant en van lichte zee onder donkere lucht aan den anderen kant, — een beschaafderen indruk maken. Dat zijn opzet zeer systematisch was, weten wij van Jacob Maris, die hem een tijdlang geholpen heeft. Dit ging zoover, dat eerst een uitvoerige teekening gemaakt werd; dan werden alle bizonderheden der takelage met verf omgetrokken, daaroverheen het eerste blauw der lucht, dan de wolken, eveneens met lagen, dan de zee en de schepen, en eindelijk de meeuwen, die Jacob Maris naar een aan de zoldering hangende opgezette meeuw, teekende, uitknipte en dan op de weloverlegde plaats legde, omtrok en schilderde. Deze bewerking had voor, dat de touwen en de omtrekken van zeilen en mast met nauw merkbare hoogsels door de lucht heen schenen en de teekening der details dus onder de verflaag bewaard werd. Toch heeft hij op 't laatst van zijn leven, toen ieder hem moest helpen, om zijn schilderijen af te maken, het vrije schilderen der luchten aan Jacob Maris overgelaten, maar niet de schuiten en niet de zee. Van een tentoonstelling zegt Vosmaer: „Het strand van Louis Meijer van 1857 is van zeer goede qualiteit. Een woelige zee van den ouden Schotel vertoont bij minder nat water en wat verfachtige lucht diens groot talent in het teekenen van schepen". Het Handelsblad, jaargang 1861, schrijft van hem: „Het verledene is dáár, om op mannen te wijzen, die onze school in dat genre een Europeeschen roem deden verwerven; doch, wat Ludolf Bakhuizen en Schotel voortbragten, wordt nog door onzen Meijer overtroffen, den grooten kunstenaar, dien geheel Europa als den vorst der zeeschilders erkent." Al kunnen we

deze uitspraak, hoe karakteristiek voor den tijd, waarin ze geschreven werd, ook ter zijde laten, het is toch waar, dat in zijn werk een gevoeliger eenheid dan in dat van Schotel te erkennen valt, alsmede, in de kleinere stukjes, een zeker streven naar atmosfeer; en al bereikte hij de kleur noch het grootsche effect van den toenmaals veel in Holland vertoevenden Gudin, den bewonderaar van Delacroix, toch zal hij van dezen hier te lande hooggeschatten schilder allicht wat geleerd hebben. Men kan in engeren zin Jacob Maris, die, om den zeeschilder te helpen, bij hem onderricht nam, en in ieder geval Matthijs, leerlingen van hem noemen, hoewel hij den laatsten, toen deze als jongen van tien jaar op zijn atelier kwam, gezegd moet hebben, dat hij hem niets te leeren had, daar hij alles wist.

Bovendien placht hij te vertellen, dat Thijs op zijn elfde jaar in een zijner schilderijtjes een boot met figuren schilderde, zoo goed als hij — Louis Meijer — het zelf niet vermocht, en dat de waarde van het schilderstukje daardoor verhoogd werd. Laat dit verhaal door veelvuldige mondelinge overbrenging tot een legende geworden zijn, toch kenmerkt het beide schilders op zijn gunstigst. In ieder geval is hij de eerste leermeester van Matthijs Maris geweest en indien het juist is, wat een vriend van den laatsten vertelt, hoe deze, toen hij van de Antwerpsche Academie terug was, rondliep in zijn kamer, zich in sterke bewoordingen beklagend, dat die Academie hem bedorven had, — een zelfgetuigenis, dat later door mededeeling van Jacob bevestigd is — dan blijkt, dat Louis Meijer zijn jeugdigen leerling het een en ander zal geleerd hebben en in ieder geval dezen buitengewonen jongen niet uit den koers gestuurd heeft. Behalve dezen telde hij nog Hofman en den Amsterdamschen schilder Kiers onder zijn leerlingen.

Johan Hendrik Louis Meijer, een Amsterdammer van geboorte, was een leerling van Pieter Westenberg en daarna van J. W. Pieneman; gedurende eenige jaren woonde hij te Deventer, vestigde zich in 1841 te Parijs en later in den Haag, waar hij in 1866 overleed. In het begin van zijn loopbaan bracht hij het historieschilderen in zijn zeegezichten over, maar zelden zoo, dat dit zijn zoeken naar een lichteffect in den weg zat, en deze episoden waren dermate ondergeschikt, dat zij reden geven, aan te nemen, dat hij door variatie van titels meer in den smaak wilde

vallen. Intusschen kan dit ook nog de invloed van het historieschilderen zijn, want van den aanvang af heeft hij als zeeschilder succes gehad.

Er is onmiskenbare verwantschap in de opvatting en wijze van doen van Schelfhout en Louis Meijer, al was de laatste ook van een jongere generatie. Maar juist daarom kan de groote vermaardheid van Schelfhout te meer invloed op de vorming van den zeeschilder gehad hebben.

„Tot schilder, naar het scheen, bestemd door de natuur, was deze zijne voorname leermeesteresse", schrijven Van Eynden en Van Willigen over Schelfhout. Kramm verschilt hierin en zegt, dat hij bij den decoratieschilder van den schouwburg, Breckenheimer, het technische gedeelte zijner kunst leerde, welke hij, hoewel hij tot zijn vier-en-twintigste jaar in de lijstenmakerszaak van zijn vader werkte, al sedert vroeg in zijn vrijen tijd beoefend had. Toen hij in 1815 op een tentoonstelling een landschap exposeerde, bemerkte men al iets bizonders in hem, wat bevestigd werd door een „Wintergezicht" van een paar jaar later. Een gesprek tusschen „Schouwgraag" en „Strengaard" in de Vaderlandsche letteroefeningen getuigt hiervan. Er zijn van zijn kleine, vroegere landschapjes, die ook nu nog door een frissche opvatting treffen en men mag een schilder in het algemeen niet naar het werk uit zijn laatsten tijd beoordeelen. En zoo het waar is, dat Schelfhout zijn succes-stukjes in 't oneindige varieerde, herhaalde en copieerde, zoo dat eindelijk het eerste voelen, het spontane zien onderging in een schilderen naar recepten en het dat pommade-achtige verkreeg, dat ons zoo vaak in dezen overigens knappen en in menig opzicht oorspronkelijken schilder tegenstaat, zoo is het ook waar, dat zijn eerste werk menigmaal treft door de oorspronkelijk geziene, kleurige lucht, door de reflectie daarvan in het koude blauw van de ijsvlakte, zij het, dat het gladde, onwezenlijke der behandeling ons tot een gemengde waardeering leidt. Bosboom placht teekenend van hem te zeggen: „ja, zie je, die man kan fluiten bij zijn werk" en een andere karakteristiek gaf hij van hem, wanneer hij vertelde: hoe hij hem op een bepaald uur voor een wandeling kwam halen en Schelfhout dan soms nog op zijn palet wat blauw had staan, waarmee hij nog even — het was jammer, om het ongebruikt te laten — op een nieuw doek een „luchie" ging aansmeren. Ook was hij gewoon

onder het theeuurtje zijn sapverfteekeningetjes (de zoogenaamde „Schelfhoutjes") te vervaardigen, en kwam hij in Amsterdam om zaken te doen, dan werd het water uit de lampetkan van het hotel aanstonds dienstbaar gemaakt tot het haastiglijk samenflansen van nog meer waterverf-teekeningen. Dit neemt niet weg, dat de roem van Schelfhout ook in het buitenland weerklonk en dat nog tot 1870 de meeste verzamelaars zich gelukkig prezen in het bezit van een zijner ijsgezichten. En door zijn kleur behoort hij ook ongetwijfeld, en hier bedoelen wij hem in zijn besten tijd, tot de grondleggers der moderne landschapschool. Hij werd in 1787 te 's-Gravenhage geboren en overleed aldaar in 1870. Zijn voornaamste leerling is Jongkind, die zich langen tijd niet van den schildertrant van zijn meester kon bevrijden, doch, na het essentieele van onder de pommade losgemaakt te hebben, de schilderkunst naar vrijer en oorspronkelijker wegen overbracht. Behalve van dezen was hij de leermeester van den talentvollen jonggestorven Nuyen, den dierenschilder Tom, van Leickert, die later nog onder Nuyen schilderde, maar die niet veel verder kwam dan tot een handig pasticheeren van Schelfhoutjes, en van den Amsterdammer Dubourcq, een verdienstelijk landschapschilder, die evenwel in het gevolg van Kruseman, Teerlink, Koelman en anderen ver-italianiseerde en met de van zijn reizen meegebrachte of naderhand geschilderde stukken van Paestum, den Vesuvius of het meer vanComo in Amsterdam zeer veel succes heeft gehad.

Wijnand Jan Joseph Nuyen werd in 1813 in den Haag geboren. Er zijn misschien weinig schilders geweest, op wie de hoop hunner kunstbroeders zoo vol vertrouwen als op Nuyen gevestigd was, weinig jong gestorven artiesten, — hij werd slechts zes-en-twintig jaar oud — die zoozeer om hun persoon als om hun beloftenrijkwerk betreurd werden, weinigen, die op zoo jeugdigen leeftijd zooveel invloed, zoo meesleependen invloed op hun tijdgenooten bezaten. 't Is waar, deze katholieke schilder bezat meer schildershartstocht dan zijn tijdgenooten; er zit in zijn meeste werken, ondanks dat strooperige bruin, een behoefte aan kleur, een zoeken naar het grootsche, een voelen naar het wezen der romantiek der middeneeuwen, die zijn werk bezielden en waardoor hij ook anderen meesleepte.

„De romantische beweging onder aanvoering van den genialen

Nuyen trok ook mij aan tot volgen. En al verviel men langs dien weg in gekleurdheid en opgesmuktheid, vaak ontaardend in chic, er ontsproot daaruit later een meer verstandig zoeken naar verlevendiging van coloriet, verhooging van effect, vermeerdering van reliëf," schreef Bosboom in een kleine autobiografie van 1891.

Er zijn kerkportalen van hem, — misschien een der eerste uitingen eener voor vele Hollanders in België bestelligde voeling, — waar de personen, die uit het kerkportaal stroomen, niet als afzonderlijke figuren gelden maar als een aaneengesloten groep, gedeeltelijk door een warm koesterend zonlicht beschenen. Hij maakte ook riviergezichten in het genre van zijn vriend Waldorp, minder fraai misschien, maar ook veel minder prenterig. Een dergelijk werk bevindt zich in de Wallace-collectie te Londen; ook schilderde hij kerkinterieurs, kerkportalen met een fijn begrip van de gothiek, en toen hij in 1839 het palet uit de hand moest leggen, was zijn dood voor de toenmalige jongere schilders verpletterend.

Zijn kort leven was één krachtsinspanning, één schildershartstocht, zooals wij nog niet kenden. Het schijnt verwonderlijk, dat hij Rochussen als leerling had, althans zoo men uitsluitend het illustratief talent van dezen voor oogen heeft. Maar menig schilderstukje van Rochussen toont, al wist deze zich ook te bevrijden van die bruine saus, verwantschap en dan — is de reiswagen op Nuyen's „Oude Molen" in het Haagsche Museum niet in goeden zin typisch of illustratief?

Evenals B. van Hove was Antoine Waldorp een leerling van Breckenheimer. Al jong was hij dezen behulpzaam bij het schilderen van tooneeldecoraties, en eerst na zijn drie-en-twintigste jaar, het jaar, waarin hij huwde met de zuster van zijn medeleerling Bart van Hove, begon hij zich geheel aan de vrije beoefening der schilderkunst te wijden en maakte hij verschillende onderwerpen, kerkinterieurs, portretten en binnenhuizen. Toen hij vijf-en-dertig jaar was, heeft hij zich meer bepaald tot het schilderen van riviergezichten, waarvoor hij destijds zeer vermaard was. „In het bizonder", zegt Immerzeel, „wist hij partij te trekken van de toevallige lichten en krachtige wolkschaduwen, die men zoo vaak op de oppervlakte van dat element waarneemt; zijn luchten zijn zilverachtig, waar en dun van kleur, en spiegelen zich kunstig en natuurlijk op de dartele, doorschijnende golven,

die zijn penseel ons voorstelt; zijn schepen zijn fraai geteekend en in al derzelver bijzondere standen natuurlijk daargesteld." Hij was een vriend van den jong gestorven Nuyen, met wien hij een reis in Duitschland en België maakte en het is niet onwaarschijnlijk, dat, ofschoon zijn jonge en meer begaafde vriend tien jaar jonger was, deze in den aanvang invloed op hem had in de keuze zijner onderwerpen en vooral in de romantieke opvatting daarvan. Ofschoon de riviergezichten van Waldorp voor onzen tijd wat strooperig geschilderd zijn, wat geaffecteerd in de schaduw, wat prenterig, zoo is er aan den anderen kant een levendige verdeeling van licht en donker, een lenigheid van schilderen in het licht en een wel overlegde compositie te waardeeren. Bosboom schreef van hem, en dit was in aansluiting aan de hierbovengenoemde herinnering aan Nuyen: „Hierin werd Waldorp een wegwijzer voor velen en van zijn schilderijen op de tentoonstelling te Brussel in 1825 getuigde dan ook Victor Joly, een bekend criticus: „In de zeegezichten van dezen artiest zal men noch de rammeling van kleur, noch de buitensporigheden vinden, waaraan zich de apostels van die of die school overgeven, doch kalme en diepe waarheid, vol kracht en werkelijkheid. Voor de schilderijen van Waldorp staat men zoodanig verrast, zoodat men èn de kunst èn den kunstenaar vergeet." En het lijdt geen twijfel, dat er nog heden dergelijke onderwerpen geschilderd worden, die waarschijnlijk bedoeld zijn als navolgingen van Jacob Maris, maar in waarheid niets anders geven dan Waldorps zwakkere zijde, zonder diens levendigheid, zonder diens kleur.

Voor de schilderkunst der negentiende eeuw van evenveel, neen, van veel grooter belang dan Schelfhout is de Haagsche decoratieschilder Bartholomeus Johannes van Hove. Men kan van hem getuigen, dat hij de basis was, waarop heel een geslacht van kunstenaars voortgebouwd heeft, zoowel direct door hem zelven, als indirect door zijn zoon en leerling, Hubertus van Hove. Er zijn schilderijtjes van hem, kerken voorstellend, gezien van den ingang tot het koor, die zijn leerling Bosboom voorspellen en terwijl hij, in de opvatting van zijn kunst iets grootsch vertoonde, ofschoon hij niet met zijn leerling te vergelijken valt, was hij tegelijk een uitmuntend leermeester, die, de goede tradities volgend, de schilderkunst in een andere, een breedere bedding leidde. B. J. van Hove was een der schilders, die, als de meeste decoratie-

schilders, van alle markten thuis waren. Voor den Nijmeegschen schouwburg schilderde hij een volledig stel decoraties, waarvan het scherm nog altijd gewaardeerd wordt; voor den Haag ontwierp hij de coulissen voor „De schipbreuk der Medusa", die voor zijn beste decoraties gelden. Hierbij waren zijn leerlingen hem behulpzaam en het is wel mogelijk, dat zij daardoor die kloekheid, die breedheid van schilderen verkregen, welke zij althans van den stadsgezichten-schilder niet zouden hebben kunnen afkijken. Als jongen begon hij met graveeren, later werkte hij bij zijn vader, die lijstenmaker was en ook enkele gravures maakte, bij wien hij met den decoratieschilder van den Haagschen schouwburg, J. H. A. A. Breckenheimer, in aanraking kwam en door dezen voor zijn vak werd opgeleid. Het voortkomen van schilders uit huns vaders lijstenmakersvak is niet zoo toevallig, als men wel denken wil. Schilders komen daar telkens op de werkplaats, omgekeerd ook de lijstenmakers op de schildersateliers, en dezen moeten het dikwijls voor lief nemen, dat hun lijsten met schilderwerken betaald of deze in hun winkel ten verkoop gezet worden. Van Hove's schilderijtjes, meest stadsgezichten, waren in zijn tijd zeer geacht en hoewel er van directe uitbeelding geen sprake en de kleur slap is, zoo is er in de opvatting van zijn stadsgezicht, meestal een brok van een groote kerk, stellig een voorlooper van Bosboom te zien. Zijn zeventigste verjaardag werd in den schouwburg luisterrijk gevierd, ook door het schilderkundig genootschap Pulchri Studio, dat hem een zilveren beker met opschrift schonk. De ongemeen begaafde zangeres, mevrouw Offermans-van Hove, drukte den feestvierende een lauwerkrans op de zilveren kruin. Toen hij stierf, was hij bijna negentig jaar oud. Zijn voornaamste leerlingen waren Bosboom, Sam. Verveer, H. J. Weissenbruch, Everardus Koster, die riviergezichten in den trant van Waldorp schilderde, doch wiens teekeningen van gothische architectuur daar boven te stellen zijn, en zijn oudste zoon Hubertus.

Behalve door zijn vader, werd de laatste ook door van de Sande Bakhuyzen in de schilderkunst opgeleid en, hoewel hij gedurig met Bosboom meeging en kerken maakte op diens manier, is hij als landschapschilder begonnen. — Toch zou een Synagoge van hem in het Haagsche museum, zoo de lichtpartij niet te opzettelijk, te uitgeknipt tegen den wat egaal donkeren achtergrond stond en de figuren in schaduw op den voorgrond niet te

veel aan een gezocht repoussoir deden denken, om hierdoor het lichtgedeelte nog scherper te doen uitkomen, door de breede allure en den schildertrant een Bosboom kunnen wezen. Maar ook mist men weer die geestige lichtjes op de koperen kerkkronen die den deftigen en stemmingvollen kerkinterieurs van dezen meester iets intiems verleenen. Maar, noch in het landschap, al is daar wel iets aardigs in, noch in de kerkinterieurs, waarin hij, door Bosboom aangezet, een Rembrandtiek licht zocht, was de kracht van dezen niet al te krachtigen schilder gelegen. Het waren de doorkijkjes, in het genre van Pieter de Hooch, dat wil zeggen, zuiver en alleen in diens opvatting van kamers of keukens met sommige doorzichtjes, zooals men dat juist genoeg noemde, die zijn lust voor kleur, voor levendige verlichting te gemoet kwamen. Teylers museum bezit in „De Breister" een uitnemend staal van hem, dat, zoo het ook heel en al het wezen van zijn subliem voorbeeld mist, toch levendig van ordonnantie is en een neiging tot een sterker, frisscher coloriet vertoont, dan in zijn tijd in zwang was.

Jacob Maris was, evenals Christoffel Bisschop en Stroebel, zijn leerling, alsmede de vroeggestorven Maurits Leon, wiens Synagoge-interieur „Het ontbinden der Wetrol", schoon niet zijn meest bekende werk, destijds veel verwachtingen wekte, en Hendricus Johannes Scheeres, die in zijn „Wapensmid" en „Linnenwinkel" de lessen van zijn meester verdienstelijk voortzette en door zijn kunstbroeders zeer geacht werd. Ook deze laatste heeft niet lang genoeg geleefd, om zijn naam te vestigen.

Huib van Hove trok in 1855 naar Antwerpen, waar hij tot zijn dood toe, in 1865, bleef wonen en waar zijn werk eveneens zeer gewaardeerd werd.

Een in zijn tijd hoog, stellig even hoog geacht landschapschilder als in den onzen Jacob Maris was, is B. C. Koekkoek geweest. Schoon thans verouderd en uit de mode, heeft hij toch zijn waarde behouden. Dit is niet zonder reden. Tusschen middelmatige werken van tegenwoordige landschapschilders kan zijn werk treffen door een kracht, door een vaste en juiste constructie der boomen, door den natuurlijken en breeden groei van takken en gebladerte, door een zorgvuldig en uitvoerig navolgen der boschrijke landschappen. Beurtelings schijnt hij zich in zijn werk op Hobbema en Wijnands gegrond te hebben, ofschoon de laatste de overhand

had, en hij, hoe voortreffelijk hij in het uitbeelden van zwaar geboomte ook was, toch heel niet dat effen doorwerkte vertoonde zijner illustre meesters, noch hun eenvoudige voornaamheid, welke zij, ondanks de vele détails van bladeren altijd wisten te behouden, en welke Hobbema in zijn „Laantje van Middelharnis" het onvergankelijkst heeft uitgezegd. Die stukken zijn het best, waarin slechts weinig open lucht is, want ook voor hem was het landschap bereikbaarder dan de lucht, die dikwijls te veel van een decor had. Ook had hij nogal moeite met het stoffeeren dezer landschappen, zoodat zijn figuurtjes dikwijls storen door het opzettelijke der houding of door verkeerde plaatsing. Het weergeven van het gebladerte, elk naar zijn aard, was zijn fort, — hierin was hij een echte Hollander, — en al heeft de Barbizonsche schilder Théodore Rousseau wel zoo wat niets in zijn schilderwerk gemeen met den kalmen Hollander, zoo is toch in hun beider bestudeeren van de boomen en het gebladerte verwantschap te vinden. Want B. C. Koekkoek was, ofschoon geen hartstochtelijk schilder, toch een groot natuurvereerder en dat hij de lyrische grootheid van zijn beroemden tijdgenoot mist, doet hieraan niets af. Toen hij stierf, meende men, dat het met de Nederlandsche landschapschool gedaan was. En al lijkt deze wanhoop ons, die de heerlijkheid der Haagsche school mochten bijwonen, nu tamelijk belachelijk, toch is het waar, dat als schilder van bosch- en boomrijk landschap hij zijns gelijke ten onzent niet gehad heeft.

Barend Cornelis Koekkoek werd in 1803 te Middelburg geboren; hij was de oudste zoon van Johannes Hermanus Koekkoek, bekend zee- en rivierschilder, die, na in een behangselfabriek het vak geleerd te hebben, zichzelf door de studie naar de natuur vormde, en later zijn zoons, — hij had er vier, van wie, na Barend, Hermanus de meest bekende was, — allen voor de kunst opleidde. Onze Koekkoek bepaalde zich geenszins tot de natuur van zijn land en vond in het Hartsgebergte, in de Rijnprovinciën, in België en later vooral in Gelderland en Kleef het landschap, dat hem het meest bevredigde. Zijn werk was in Brussel en Parijs en ook in St. Petersburg, waar toen ter tijd vele onzer schilders zeer gezien waren en begeerd werden — men zegt door connecties, die later hier niet meer aanwezig waren — zeer geacht en werd uitmuntend betaald. Ik geloof niet, dat één schilder beter tot zijn recht is gekomen dan deze degelijke landschap-

schilder; zijn werk, dat van weloverlegde studie getuigt, vertoont tegelijk een voldaanheid, een verzadigdheid, welke men eerder bij de Krusemans of bij den jongeren Pieneman en misschien bij een Schotel zou aantreffen, dan bij de landschapschilders van zijn tijd; een verzadigdheid, waarvan de eenige jaren oudere landschapschilder Bilders wel het tegendeel te zien geeft.

Bij den eersten alles degelijkheid, tot zwaar-op-de-hand-wordens toe, een groote mate van kennis, vermoeiend bijwijlen door zelfgenoegzaamheid, een regelmatige natuur, wiens streven gelijken tred houdt met zijn kunnen; bij Bilders, een hartstochtelijker natuur, die onder den bezielenden adem der romantiek de gemoedsstemming van den kunstenaar meesleepte, zóó, dat de dichterlijke visie in het Hollandsche landschap tot aanschouwing werd gebracht. Moge het waar zijn, dat deze visie in zijn laatste jaren te weinig klaar was, dat zij, door een onklare wijze van doen en ondoorschijnend bruine tinten, vermoeiend werkte, niettemin heeft hij ook toen nog de afzondering der oude kasteelen, de grootheid der eenzaamheid, de poëzie van het oer-woud, onovertroffen geopenbaard. Uit den rijpsten tijd van den schilder is zeker dat idyllisch Geldersch landschap, dat, onder den naam van „het Meertje", als doorvoelde natuuraanschouwing, door de eenvoudige opvatting en de compleetheid als schilderij, een der volkomenste werken is van dezen meester. Het „Klooster te Klarenthal" herinnert aan een lied, een melancholieke wijs, die men op het water hoort zingen, terwijl het „Kasteel te Vorden" een decor voor de schoone slaapster vormt van de meest sprookjesachtige opvatting, en de oude eiken in Wolfhezen, de door hem gedoopte Wodans-eiken — sedert zoo ontzaglijk vaak geschilderd zonder het begrip van de reuzennatuur van zulke op de heide vrijelijk uitgegroeide boomen, — in de meestergroep „Nederland's woeste toestand", waarmee hij, in Arti's Historische Galerij, het chaotische landschap van den voortijd suggereerde, in een ontzaglijke verlatenheid, de poëtische melancholie der dingen, de grootheid van het verleden aanschouwelijk maakte.

Johannes Warnardus Bilders werd in 1811 te Utrecht geboren.

Het is een bekend verschijnsel, dat vele steden van ons land, zooals Leeuwarden, Rotterdam en Middelburg, in de achttiende en het begin der negentiende eeuw, haar eigen schilders hadden en deze dikwijls behielden. Misschien is dit te verklaren uit de behangsel- en decoratieschilders, die voor alle welvarende steden

en stadjes noodig waren, misschien ook uit de ijdelheid der eigenaars van kasteelen, landgoederen of van belangrijke stadshuizen, die hun bezittingen op papier of doek vereeuwigd wenschten, een zelfbehagen, waaraan Nederland de veelheid en de uitmuntendheid zijner topografische teekenaars dankt. Ook Utrecht, de stad van Schoorel en Moro, kan in de negentiende eeuw haar eigen schilders aanwijzen. De eerste hiervan, destijds zeer vermaard, wiens portretten een zekere pittigheid vertoonen, al is deze ook met een „sauce à la mode" overtogen, is Pieter Christoffel Wonder, in 1780 geboren. Ander onderwijs dan een teekenles tot uitspanning had hij niet gehad, voordat hij, vier-en-twintig jaar oud, een paar jaar in Dusseldorf portretten van Rubens en van Dijck copieerde en 's winters op de Academie naar model en naar de antieken teekende. Hij was een genreschilder, die, „in het satijn Terburg en Caspar Netscher ter zijde schijnt te streven" en het is gezegd, dat een „Binnenhuis met drinkende vrouw" van hem aan den Delftschen van der Meer deed denken. Allicht zal de gedeeltelijk in les geven ondergegane schilder J. L. Jonxis, die de eerste en eenige leermeester van J. W. Bilders was en zelf zoowel in miniatuurportretten als in het genre uitmuntte, indirect de leerling van dezen Wonder geweest zijn, terwijl vermoedelijk in de landschappen met vee van den van jongs af in het Utrechtsche weeshuis opgevoeden Jan Kobell, een leerling van den Utrechtschen dierenschilder W. R. van der Wall, indirect meer de oorsprongen van Bilders gelegen zijn dan van den portret- en genreschilder Wonder. Het scheen wel, dat het schilderen van weiden met vee daar in de lucht zat, want ook de latere Dirk van Lokhorst legde zich hierop toe en hoe droog van behandeling zijn „Stal met schapen" in het Rijksmuseum ook zijn moge, toch is er in den vorm zekere verdienste. Is het gewaagd, het pleisterachtige, dat den schildertrant aankleeft, toe te schrijven, over Kobell heen, aan van der Wall, wiens vader beeldhouwer was?

Geen van deze allen haalde bij Bilders. Ondanks het onderwijs van Jonxis vormde hij in hoofdzaak zich zelf, of zooals men het in die dagen noemde, „de natuur was zijn voornaamste leermeesteresse", of, wat in dit geval meer waarheid bevat, „zijn eigen genie was zijn beste leermeester". Na eenige reizen door Duitschland, tot welke romantische natuur hij zich sterk aange-

trokken voelde, vestigde hij zich te Oosterbeek, dat toenmaals nog niet tot een park van villa's en optrekjes verworden was. In 1854 ging hij naar Amsterdam, waar zijn vriend N. Pieneman, de toen reeds geëerde portretschilder Schwartze en ook de jongere Jozef Israëls woonden. Bilders had voor het eerst in 1840 geëxposeerd; van Schwartze zag men het eerste werk tusschen 1845 en 1850; Israëls had in 1848 zijn „Aäron" in Amsterdam tentoongesteld, in 1856 zijn romantische groep „Langs moeders graf" geschilderd, in 1858 het bekende „Breistertje" en wat later dat meesterstukje van romantiek „Na den storm" gegeven, dat, gebanaliseerd door een weeke staalgravure, als premie uitgegeven, tegelijk pathetisch en zuiver van kleurbehandeling is, uit den aard een werk, waarvan de sensatie niet ongelijk was aan die van de romantiek van Bilders, of aan die van Schwartze. Hoe uiteenloopend ook, zoo is er — men ziet het in dit werk — een groote verwantschap tusschen deze drie schilders.

Wij gelooven niet, dat het groote somwijlen wat sombere talent van Bilders tot volle ontwikkeling gekomen is. Als landschapschilder stond hij alleen, geheel alleen. De flegmatische schilders, die zich tevreden stelden met het nabootsen der natuur, de uitmuntende schilders van weiden en vee, dezen hadden weinig of geen verwantschap met hem, en de studies, die we nog op de veiling van het atelier van de schilderes Mevrouw Bilders-van Bosse, zijn tweede vrouw, aantroffen, duidden aan, dat hij verlangen naar meer kleur voelde, dat hij den invloed van een Delacroix rechtstreeks of langs omwegen ondergaan had, althans er waren er bij, die door scherpe kleur-analyse naar het zeer moderne neigden en waar geen bruine sausen de openheid van den indruk schaadden.

Als zijn leerlingen kan men noemen zijn zoon A. G. Bilders, den jonggestorven landschapschilder, en mejuffrouw Marie van Bosse, die later zijn vrouw werd. Zoowel op den eersten, die, zoo niet door zijn schilderen, dan toch door het te boek stellen van zijn wenschen en verlangens van de schilderkunst, een baanbreker bewees te zijn, als op de tweede, die een bekende landschapschilderes was, komen wij later terug.

HOOFDSTUK VI

DE MEESTERS DER KABINETKUNST

In de groep van schilders, die met een juist inzicht naar levendiger kleurbehandeling, pittiger uitbeelding, naar geestiger voordracht streefden, stonden Allebé en Rochussen, David Bles en Bakker Korff vooraan, terwijl Herman ten Kate en misschien zijn broeder Mari hierbij genoemd mogen worden.

In het kleine bestek hunner schilderstukjes waren zij meester; in het algemeen kan men zeggen, dat een ruimer kader hun zelden gunstig was.

Jozef Israëls vertelt, hoezeer hij zich, als aankomend schilder, vereerd voelde, wanneer hij arm in arm met iemand als David Bles op een Haagsche tentoonstelling mocht rondwandelen; en hoe gelukkig hij zich achtte door een woord van goedkeuring van dezen schilder, die hem evenwel vrij onbewimpeld te kennen gaf, dat hij van wat men poëzie in de schilderijen van Israëls noemde, niets begreep en trouwens nimmer begrepen had, wat poëzie en schilderkunst gemeen hadden.

Dit kon men van dezen lichtelijk cynischen schilder met zijn leuke of aan het galante leven ontleende voorstellingen dan ook moeilijk verwachten. Hij was een kundig teekenaar, een goed schilder, die den pommade-achtigen schildertrant zijner dagen door pittige „retouches", aardige zetjes en krachtige schaduwen wist te releveeren; die zijn aardig getypeerde figuurtjes vrijelijk in de ruimte wist te zetten en toch weer zoodanig, dat de handeling geconcentreerd was en de „pointe" zijner anecdote levendig voorgedragen kon worden; maar hij was heel en al het tegenbeeld van een Israëls, was eveneens het tegenovergestelde van een Bosboom, al was hij schilder genoeg, om grooten eerbied voor het werk van laatstgenoemde te voelen.

In 1821 te 's-Gravenhage geboren, begon hij onder Cornelis Kruseman, bij wien hij drie jaar werkte, om daarna te Parijs op het atelier van Robert Fleury te studeeren. Reeds vroeg schilderde hij onder den invloed van zijn eersten leermeester en meer nog onder dien van de Romantiek zijner dagen genre-stukjes als een „Savooisch lieremeisje", een „Hongaarsche muizevalverkooper", of hij offerde aan de zoozeer geliefde historie met een „Rubens en de jeugdige Teniers", of een „Paulus Potter op zijn namiddag-wandeling", tot hij na zijn terugkeer uit Parijs — hij was toen twee-en-twintig — al spoedig tot die anecdotische schilderstukjes kwam, waardoor hij zoowel hier als in het buitenland vermaard werd.

De heer Johan Gram verhaalt in zijn „Onze schilders in Pulchri Studio", een boekje, handig voor de kennis der Haagsche schilders van omstreeks 1880, hoe David Bles een gemaskerd bal bezocht, zooals destijds door de Haagsche schildersbent zeer schitterend en vermakelijk gegeven werd in het vroeger vermaarde Tivoli van den heer Rosier Faassen. De vader van den welbekenden tooneelspeler Vernet, een beroemd komiek van den Franschen schouwburg dier dagen, wiens fijn vernuft nog in veler herinnering ligt, had aan enkele schilders kostuums uit de 18de eeuw, den zoogenaamden pruikentijd, geleend. Toen nu David Bles in de balzaal ronddrentelde, trof het hem, dat de kleedij der achttiende eeuw zoo door snede als door kleuren wel bij uitnemendheid geschikt was, om het blijspel, de comédie humaine, op paneel of doek te vertolken.

Deze onderwerpen, meestal ontleend aan de Sinne- en Minnebeelden van Jacob Cats, aan La Fontaine, aan Boileau's satires, aan Van Lennep's Ferdinand Huyck of ook meer direct aan het dagelijksch leven, vielen geheel in den geest van dat deel van het publiek, dat niet tot de pieuse kringen en evenmin tot die van meer ernstig ontwikkelden, klassiek beschaafden behoorde, doch in lectuur den geest der Fransche achttiende eeuw bleven huldigen.

Het was de geest, die ten onzent door Cornelis Troost, maar bovenal in Franrijk door de boudoirscènes van Debucourt, van Eisen en anderen als boekillustraties bekend is. Bles heeft deze vroolijke levensbeschouwing der achttiende eeuw in de negentiende voortgezet, een genre, dat, zoo ook in andere vormen, toen misschien eenvoudiger, nu grover als terugslag van het

meer intellectueele en nerveuse leven, nog altijd geliefd is, misschien in 't algemeen meer dan de grootsche natuurbeschouwing van een Jacob Maris, die althans hier, evenals Millet in Parijs, meestal niet meer dan een groote naam is.

In ieder geval, datgene, wat Troost in de 18de eeuw ten onzent gegeven had, zekere pikante voorstellingen, uit ons burgerlijk zedeleven gegrepen, dat zelfde gaf Bles met een fijner toebereid sausje in zijn soubrettentype met de bruine, schalksch-behaagzieke oogjes, kleine vingertjes en fijne figuurtjes niet zonder rondeur. Hij begon in den tijd, dat de brunettes in de mode waren; men behoeft de boudoir-almanakken dier dagen slechts te lezen, — den tijd, dat de eene helft van het publiek dweepte over den traan op de wang eener Monica, terwijl de andere, in de Fransche literatuur opgevoed, een dubbelzinnige voorstelling dubbel genoot. Het was ook de tijd, dat de collectionneurs een schilderij belangrijk achtten naar mate van de mooie vrouwenfiguurtjes daarop aanwezig, de tijd, dat zij de schilderijtjes voor zich zetten, om ze op hun gemak te bekijken, over de kwaliteiten en de expressie te discuteeren en de pikant voorgedragen anecdote te savoureeren, de loupe in de hand. Dat hierbij het zoogenaamd miniatuur-schilderen in trek was, spreekt wel van zelf, maar ook het doorvoeren van het onderwerp, het verzorgen der détails, de uitbeelding der figuren, de natuurlijke houdingen, levendige voordracht en een warm coloriet, en bovenal de pittige lichtjes en toetsjes, geheel overeenkomstig den geest van het onderwerp, zijn eigenschappen, die men ook nu nog kan blijven waardeeren.

Toch geven zijn met sepia aangezette schetsen dikwijls iets, dat ons meer nog bekoort. Een raak gegrepen mouvement, zooals een meisje, dat met den vinger haar hooggehield schoentje aantrekt, zoo vlug weergegeven in dat evene moment van terzijde bukken, zoo goed in het wijken van den schouder; een fluitspeler; een op hooge hakken voorbij-ijlende soubrette; een débile vrouwefiguur, een kraamvrouw in een leunstoel, waarover op een compleet schilderij de jonge echtgenoot heenbuigt, terwijl een gezonde boerin als min het kind verzorgt, zijn de figuren zijner schetsen, die men in zijn meest geliefkoosde onderwerpen, aardig gegeven, levendig en natuurlijk terugvindt. Van puntig schilderen, van krachtige kleur, kennen wij geen beter stukje dan het vrouwen figuurtje in het Stedelijk Museum te Amsterdam, een in 't groen

gekleed soubrette-typetje, dat door de fijne uitbeelding en de zekere voordracht Hogarth nabij komt en, wat schilderen aangaat, hem zelfs overtreft. Tot zijn beste werken worden o m. gerekend: „De muziekpartij", het eerste, in de kleederdracht van zijn tijd, kwam reeds kort na 1843. „De Oranjeklanten en Keezen", „Om den wille van de smeer", „De mooie minne" van 1859, „Het troostbare Weeuwtje", „Klaasje Zevenster". In „De ledige stoel" van 1864, naar een gedicht van de Bull, offerde hij aan het sentiment, en zoo men hiertoe „De heele en halve rouw" van het Haagsche museum wil rekenen, als geheel een zwak schilderij, zoo zijn dit, en wij zijn er blij om, uitzonderingen.

Er is een tijd gekomen, er moest een tijd komen, dat men genoeg had van die anecdoten, dat men genoeg had van vertellen, dat men niet meer lachen kon om de klaargemaakte vroolijkheid van deze stukjes. Het was de tijd, dat de meesters der Haagsche School in plaats van een vertelling, hun visie tot aanschouwing brachten, het was de tijd, dat de gevoelsdiepte der Barbizonsche schilders, de epische eenvoud van een Millet, de grootsche natuuraanschouwing van Daubigny, de stroevere grootheid van Rousseau en de getourmenteerde Dupré en de klare Corot, hun invloed deden gelden. Het was ook, toen de Marissen met de voornaamheid hunner opvatting, waartegenover een Bles triviaal leek, met hun blankheid en kleurenrijkdom; toen Israëls met de bijbelsche grootheid zijner interieurs, Bosboom met de sobere grandeur zijner kerken, Mauve met zijn eenvoud, Mesdag met de enkelvoudige breedheid zijner zeeën, de wereld van een andere zijde bezagen en niet zoozeer den uiterlijken vorm der dingen als wel hun gevoelsdiepten in zuivere plastiek vorm gaven.

De tijd is rechtvaardig.

Die schildersdeugden, waarom men in dezen of genen tijd een schilder waardeerde, blijven, ofschoon de vormen veranderen, altijd dezelfde. Hun goede eigenschappen mogen door een zoo geheel anderen, dikwijls meesleepender vorm, geheel op den achtergrond raken, — bij een nieuwe wenteling ziet men ook het vorige tijdperk en wordt dit opnieuw gewogen en dikwijls opnieuw gewaardeerd. Wat niet goedgemaakt kan worden, is het verdriet, dat een schilder moet hebben, die, eens gevierd, bij zijn leven vergeten is. En David Bles, in 1899 overleden, heeft

de kleine kentering van den tijd, die ons weer deed zien, wat er goeds was vóór de groote Hagenaars, niet meer beleefd.

Wanneer we David Bles tegenover Bakker Korff, den Leidschen schilder, stellen, en er schijnt gereede aanleiding tot deze vergelijking, dan zou men de onderwerpen van den eersten bij een pikant voorgedragen Fransch na-stukje kunnen vergelijken en die van den laatsten bij een comediestukje voor een meisjeskostschool, in hoofdzaak om den wille van het verkleeden begonnen.

David Bles' stukjes zijn zelden compleet zonder een toespeling op het galante leven, die van Bakker Korff geven een gullen lach over de geaffecteerdheid der oude vrijsters, gewichtig en deftig, vol falbala's, met reukdoozen en flacons, de grootheid harer voorvaderen rondspreidend in het décor harer woning, met gelijke vriendinnen babbelend en razend, sentimenteel over een vergeelde Romance, vol bewondering rond een goudvischkom of fuchsia gezeten, lasterend, coquet, eenvoudig, maar altijd dat zeker iets van verkleedpartijen, en bovenal alles gezien met de oogen van den stillevenschilder. Hierin ligt de waarde dezer kleine paneeltjes. Een Saksische soepterrine uit te beelden, een Chineesch verlakten thee-emmer, een japon met elegante ruches, een zwart zijden schort, een wat men vroeger noemde Indisch katoenen deken, een kostbaar theeservies, een kleurig tapijt, dat alles met geestige kleurtikjes naar voren te halen uit een achttiende-eeuwsch vertrek in rocaille stijl van goeden huize, de toetsjes verf, meesprekend op de aangezichten met de geprononceerde neuzen, de krulletjes op de slapen, en heel die behaagzieke gebaartjes van oude schoonen, die coquettes waren in haar goede dagen, de heerlijke lichtjes, waarvan hij schaars maar zoo uitmuntend van pas gebruik maakt, de vaste peinture en de geestige penseelbehandeling, met iets Meissonier-achtigs in de teekening, doen hem misschien hooger staan dan David Bles, zij het ook, dat de laatste meer variatie in zijn onderwerpen heeft, in de gelaatstrekken meer geest bezit en in de voordracht de pointe smakelijker weet op te disschen.

Alexander Hugo Bakker Korff werd in 1829 te 's-Gravenhage geboren en bezocht tegelijk met David Bles, H. ten Kate, Jan en Philip Koelman en Vintcent, het atelier van C. Kruseman, woonde de lessen bij van J. E. J. van den Berg aan de Haagsche

Academie en werkte later op het atelier van Huib van Hove.

Zijn eerste schilderstukken waren onderwerpen, aan den Bijbel en aan de geschiedenis ontleend: levensgroote figuren, zooals de klassieken dat wilden naar het voorbeeld der antieke beelden, alsof men niet zalig kon worden dan door het schilderen van reuzenkartons. Meer moet hij uitgemunt hebben in kleinere composities met de pen, zooals men die van Rethel en Flaxman kent. Intusschen, hetzij dat zijn bijziendheid hem noopte tot het schilderen van die miniatuurstukjes, hetzij dat de smaak dier dagen hem van zelf hiertoe bracht, al spoedig kwam hij in Oegstgeest, dus ver van alle kunstscholen, tot dit genre, waarin hij geheel zich zelf was, en waarvoor zijn ongehuwde zusters de gewillige modellen waren. Hoewel de voorstelling met meer figuurtjes interessanter is, stellen wij, wat het kleurensemble betreft, de enkele figuurtjes hooger; er is iets ongedwongens in, er is ook dikwijls meer kleur in. Wij kennen een klein stukje, waarop een welgedane burgerjuffrouw in het rose katoen een Indische katoenen deken verstelt. Die vrouw in het sterke rose tegen het zwart zijden schort, met de deken op haar schoot, tegen een uitvoerig fond van een ouderwetsche keuken, of een enkel fijn figuurtje geheel in 't wit tegen een rijk fond, zijn stukjes, die als de voorbeelden zijner schilderkunst wel het hoogst staan. Geestig is hij ook in stukjes als „De Intrigante", „The School for Scandal", in „De Fuchsia", terwijl van zijn grootere stukken „De Romance" wel het meest bekend is, ook door een gravure van de Vereeniging tot bevordering van beeldende kunsten. Minder bekend is een stilleven van fijn glaswerk tegen een spiegel, een gegeven, dat haast niet op te lossen is, maar dat hij, zoo niet door eenheid van licht, dan toch door pittige lichtjes, geestig wist te ontcijferen. Zelf beschouwde hij dit als zijn beste werk.

„Bakker Korff is te Brussel aan de orde van den dag. Men noemt hem den Hollandschen Meissonier", schreef Gerard Bilders aan den Heer Kneppelhout. En ofschoon ook deze schilder, die in 1882 overleed, tijdelijk verdrongen is, toch is zijn werk steeds meer in den smaak gebleven dan dat van Bles. In geen van beider werk kan men den invloed van Cornelis Kruseman terugvinden. In den eenvoud hunner schildersopvatting konden zij zich gelukkig rekenen aan deze met koude oogen geziene, ofschoon misschien met een traan in het oog bedachte onderwerpen en

meer nog aan het zeeperige, olieachtige schilderen ontsnapt te zijn.

Van zijn leerling Herman ten Kate kan men dit niet zeggen. Zijn stukjes van het krijgsmansleven uit den tachtigjarigen oorlog schijnen op het eerste gezicht levendig van behandeling en door een zekere ruwheid van kleurbehandeling lijken zij krachtig. Bij herhaald zien verveelt zoowel de kleur, de factuur, als de voorstelling en blijft er slechts een groote mate van handigheid over. Daarbij is in deze, in harnas of wambuis, met enorme kaplaarzen begiftigde, drinkende, bakbordspelende, de deerne uit de herberg het hof makende soldaten, altijd hetzelfde model te herkennen en zooals hij ze geeft blijven zij, ook al weten wij, dat hun kostuum authentiek was, tooneelscènes tegen een tooneeldécor, terwijl men van zijn schildertrant kan zeggen, dat deze geaffecteerd was en door de vele plooitjes in de kleeding, die niet zooals bij Meissonier alle verantwoord waren, die gezetheid van factuur miste, welke aan de onderwerpen van een Bles hun picturale deugdelijkheid verleende. Dit nam niet weg, dat zijn werk zeer gezocht was en zijn persoon zeer in aanzien stond; het was het genre, dat den Belgischen Madou bekendheid verschafte en dat toen een gezocht onderwerp was.

Mari ten Kate, zijn jongere broeder, heeft zijn onderwerpen aan het kinderleven ontleend; zijn werk is dikwijls zwak en tegelijk wat overdreven van opvatting. De studies, gezamenlijk met Herman ten Kate, zijn leermeester, op Marken gemaakt, behooren tot zijn beste werk.

Half reactionair, half modern, uit trouw zich aansluitend bij de oudere schilders als Bles, de Verveers, de ten Kate's, toch neigend naar de breedere voeling, welke zich na '70 in onze schilderkunst openbaarde, kon het niet anders of de schilder in Rochussen, de enthusiaste leerling van Nuyen en Waldorp, moest door zijn gemakkelijk talent van illustreeren, waarin zijn kleur meer en meer bijzaak werd, lijden onder deze tweeslachtigheid.

Gedurende de laatste helft der negentiende eeuw is hij feitelijk het eenig illustreerend talent van beteekenis geweest, dat wij bezaten. En in het omvangrijk kader, waarin zijn werkzaamheid zich bewoog, loopt men niet licht gevaar hem te overschatten, of liever, het zal moeilijk wezen hem, volgens de eischen van den lateren tijd, naar waarde te schatten.

Waardig, levendig van voordracht, met een kennis van het kostuum, die hem in staat stelde, zijn personages zich zoo te laten bewegen, dat zij door de kleederdracht van hun tijd niet belemmerd schenen en evenmin het aanzien van verkleed te zijn gaven; kundig, zonder archeologisch vertoon, kleurrijk vooral daar, waar het de middeleeuwen gold, heeft hij zoowel in schilderijtjes als in teekeningen en boekillustraties zijn talent met een kwistigheid uitgegeven, als een nimmer-ophoudende bron, zonder veel moeite, zonder veel diepte, maar wel heel en al met datgene, dat men destijds van een illustratie verwachtte. Zoo is zijn verluchting van Vondels Gijsbrecht, zoo zijn de miniaturen van de Beatrijs-legende, zoo de Voorouders van Van Lennep, waarin hij zijn kennis van het leven der Germanen in mooie typen opschreef. Hem was een onuitputtelijke fantasie geschonken, die den toeschouwer de schoone oppervlakte der dingen van lang geleden voor den geest tooverde, het edele, het mooie dat er was in de oude Germanenvolken, in de bloedige middeneeuwen, vol nobelen hartstocht, een hartstocht, die het gelaat nimmer misvormde: schermutselingen, waarin de paarden fijn en mooi geteekend zijn, oproeren, die onder zijn handen hun verschrikking verliezen.

Hij bezat de romantiek van zijn leermeesters, en realisme is alleen daar bij hem te vinden, waar het rustig is en kalm. Om hem te begrijpen, moet men de literatuur van zijn tijd kennen, toen de gedachten der dichters zelden raakten de oneffenheden van het daaglijksch leven, niet botsten tegen het stuitende van toestanden, zelden trachtten te peilen, wat daar is in de diepten van ons bestaan, zich nooit te pletter liepen tegen den bij elken voetstap voor ons oprijzenden muur van het onbekende. Het was de tijd, waarin de gedachten liefst ver weg vloden, om zich op te lossen in de betoovering van riddersagen, van goudlokkige pages, het jonge leven veil voor hun nog blondere gebiedsters, — van ridders, ruw en roofzuchtig, maar rijk aan ridderlijke trouw, — van legenden, overleveringen, feiten, gezien door den alles-verguldenden glans der Romantiek, waarin Tollens zijn Balladen maakte, Hofdijk Kennemerland bezong, Victor Hugo zijn „Nôtre Dame de Paris" dichtte, Burger's Leonore nog de verbeelding prikkelde, en Jacob van Lennep de geschiedenis onzer voorouders vertelde, een tijd, toen de kronieken gelezen werden met de begeerte om legenden, verhalen te vinden, — het broze weefsel om balladen of romans

op te borduren, — toen ook Geertruida Toussaint zocht naar wat de ziel der menschen bewoog van driehonderd jaar geleden.

Bij Rochussen was het dit alles, maar het was vooral de Vaderlandsche geschiedenis, waarmee hij in zijns vaders huis was opgegroeid, die hem er toe bracht, de onverdroten vertolker te wezen van hetgeen in de geschiedboeken, de kronieken, de familie-archieven te vinden was; en van Brinio tot het eind der achttiende eeuw en zelfs in kleinere episoden der negentiende beeldde hij ze af, zonder veel over te slaan dan misschien de enkele vlekken, die onze geschiedenis ontsieren. En hij weet dit niet alleen in de dikwijls rake aanduiding der typen, maar ook in hun omgeving, in losjes en luchtigjes opgeschreven détails en een zuivere, nimmer archaeologisch opdringende voeling weer te geven.

Men kan aanmerken, dat hij niet over de deftigheid, over het stijlvolle van Bosboom beschikte, maar men kan hem niet het groote talent ontzeggen dat hij als teekenaar, als illustrator bezat. Het is mogelijk, dat ons de gemoedelijkheid zijner teekeningen niet langer voldoet, dat wij moe zijn van al dat vertellen hoe de menschen er vroeger uitzagen, dat wij, even weinig als wij meer geduldig luisteren kunnen naar den bedaarden verteltrant van den schrijver, de rust hebben, om ons door zijn vertolking onzer geschiedenis te laten boeien. Wij willen iets anders. Wij willen voelen de emotie van den artiest. Wij zijn niet meer zoo gemakzuchtig als in dien romantischen tijd; wij willen voelen, wat heerlijk is, maar ook wat leelijk is, wat schrijnt. We deinzen terug misschien, maar we doen niet onze oogen toe, om weg te vlieden op de vleugelen onzer rooskleurige fantasie; wij staan er vóór.

Doch er is nog een andere Rochussen, de zuivere schilder, wiens kleine schilderijtjes door de compacte compositie, door de smijdige schildering dicht bij Allebé staan, ook al zijn zij minder pittig van schildering en minder belangrijk van kleur. Wanneer men in de historische galerij in het Suasso museum, indertijd door den verzamelaar Voss bijeen gebracht, tusschen de velerlei, meest als retorisch en banaal opgevatte episoden uit onze geschiedenis, de stukjes van Rochussen, Allebé en Alma Tadema ziet dan herkent men door de distinctie al dadelijk dat dit werk van goeden huize is.

Toch stellen wij zijn jachttafereelen op de heuvelachtige Geldersche heide of ook de revues of manoeuvres veel hooger. Zijn

zeldzaam talent van paardenschilder komt in deze stukjes allergelukkigst naar voren en bovendien weet hij hier dikwijls een indruk van plein-air aan te geven. Teyler's museum te Haarlem bezit een uitnemend jachtgezelschap van 1857; het museum-Fodor rustende honden voor een vischkar, voortreffelijk waargenomen.

In 1860 werd zijn werk in het Handelsblad als oorspronkelijk geroemd, doch er wordt bijgevoegd, dat het groote publiek de geestig geteekend figuren, altijd meesterlijk gegroepeerd, niet naar waarde weet te schatten, evenmin als den fijnen toon en de verscheidenheid zijner voorstellingen, terwijl voor hen zijn penseel niet uitvoerig genoeg en zijn toets te breed is.

In 1815 te Rotterdam geboren, voor den koophandel opgeleid op zijns vaders kantoor, opgegroeid in het huis zijner ouders, waar schilderijen, teekeningen, prenten en oudheden waren en vooral de Vaderlandsche historie beoefend werd; in de kunst opgeleid door Nuyen en na diens dood door Waldorp, kon het wel niet anders, of dit alles samen: oude kunst, romantiek, prentkunst en geschiedenis, moest de grond zijn, waarop hij werkte. Van 1837 af, het jaar, toen hij bij Nuyen kwam, het jaar, waarin hij voor het eerst exposeerde, heeft hij niet opgehouden te werken tot 1894, toen hij te Rotterdam overleed.

Men kan Allebé noemen als den fijnen schilder, die het eene tijdperk afsluit en een nieuw binnenleidt; want wat zijn onderwerpen aanbelangt behoort hij vrijwel tot deze schilders, terwijl hij, wat het uitbeelden, wat het schilderen betreft, in zijn fijnste stukjes raakt aan het mooiste, dat wij hebben. Meer dan iemand wist hij het eenigszins anecdotische genre dezer kleine stukjes door de behandeling op te voeren tot delicate kunst, en het is dan ook door het fijne gehalte van zijn talent, dat deze schilder, die sedert jaren betrekkelijk niet meer werkt, bij den ingang der twintigste eeuw misschien nog meer gewaardeerd wordt, dan in zijn vollen werktijd.

In „Onze hedendaagsche schilders" geeft Vosmaer omstreeks 1884 een niet onaardig artistiek portret van dezen fijnen meester:

„Tusschen de ouderen en jongeren, tusschen Noord-Nederland en Frankrijk, tusschen hen die door het verstand en hen die door het gevoel beheerscht worden, tusschen de kracht die wil en handelt, en de beschouwing die de hand laat rusten; — beiden, teekenaar en kolorist, man van kennis en van indrukken, afbeelder

van het menschenbeeld, van natuur en het dierleven, realist met poëzie, durvend en weifelend, vol eerbied voor het verleden en toch nieuw, zeer verscheiden en verschillend en nochtans met een zeer bepaald karakter, — bij dit alles zekere tint van humor, eenigszins naar het zwaarmoedige overhellend...." En wij voegen er bij, een vurige natuur, door een voorbeeldelooze zelfbeheersching gemaskeerd, een enthousiast, getemperd door den érudit.

Eerzuchtig, van jongs af om zijn toewijding en werkzaamheid bekend, een knap schilder, wiens teekenpen eveneens door niemand overtroffen werd, wiens werk ten allen tijde een zekere volmaaktheid schijnt te hebben vertoond, vast en gesloten de factuur, welke bijwijlen aan een fijn mozaïek herinnert, even gecondenseerd in zijn wezen als dat van zijn voorgangers bol en opgeblazen was, kon het wel niet anders dan dat degeen die de oorsprongen van zulk een artiest wilde naspeuren eerder aan gene zijde der Schelde zou moeten zoeken dan aan deze. Trouwens in den tijd, waarin Allebé aankwam, keek men meer naar Antwerpen, Brussel en Parijs, dan dat men zich zelf ontdekte in de raseigenschappen onzer zeventiende-eeuwsche meesters. Niet dat zijn werk in principe zoozeer on-Hollandsch is, maar wel, dat zijn sympathieën, zijn bewondering voor den meer hartstochtelijken kant van een Delacroix, meer nog dan de feillooze vormenschoonheid van Ingres, hem meesleepten, en dat hij aan den anderen kant in den technisch zoo uitmuntenden Antwerpschen schilder Leys datgene vond, dat ten onzent zoo schromelijk verwaarloosd was en vooral ook vaste en krachtige factuur en kleur, eigenschappen, die de schilder weer op zijn beurt aan de oude Hollanders ontleend had.

Allebé is een geboren schilder van kabinetstukjes. Een weloverlegde compositie, dikwijls met een kantje van anecdote, bij wijlen romantisch, maar zelden naar de sentimenteele zijde, waarnaar bij ons de Romantiek spoedig overhelde, zocht hij deze eer in de kleur uit te drukken, zonder dat zijn uitvoering onstuimig werd, zonder dat de gaafheid zijner peinture geschaad werd, zonder dat zijn werk ooit het vermoeide van een reiken zonder bereiken of ooit een spoor van zwakheid verraadde.

Men zou al zijn werken bijeen moeten hebben, om iets van een ontwikkelingsgang te bespeuren. Nu, oordeelend naar wat we

kennen, en dit wordt steeds meer naar mate men zijn werk in de laatste jaren weer meer bewondert, is hij een dier artiesten, die den regel bevestigen, dat men artiest is of niet. Wat wij kennen, zijn dan ook meer grepen, de een wat vroeger, de andere wat later, maar alles met een zekere volmaaktheid. Het zijn intérieurs zooals het oude Brabantsche vrouwtje, dat de klok optrekt, een type, iet of wat heksig, dat later nog herhaald wordt en dat hij nog versterkte door een van die zich in bochten wringende katten, welke men dikwijls in zijn werk terug vindt. Wil men zien, hoe zoo'n stukje als dit geschilderd is? Er is geen beginnen aan, evenmin als men kan zien waar het losgelaten is. Muther heeft eens van Menzel gezegd, dat hij met te veel kleine cijfers optelde. Dit zou men, anders toegepast, ook van Allebé kunnen zeggen, als niet alle détails van behandeling hier overtogen waren met een zoo fijnen glans, als niet al die kleine stipjes kleur zoo onuitwarbaar aaneen zaten, dat er geen zwakte te vinden is, waar men zou kunnen beginnen. Wil men het stukje uit de collectie-van Lynden: „Vroeg in de kerk" nader bezien, dan zal men hierin een andere schilderwijze opmerken: voller in de pâte, transparenter geschilderd, met meer franchise gemodelleerd, franscher van voordracht, maar even compleet. Van de mij bekende schilderijtjes zou ik „De stovenzetster" uit het Rijksmuseum te Amsterdam wel als het volkomenste willen noemen. Hier is de kleur blanker, de behandeling smijdiger, de voorstelling evenrediger, het grachtje evenzeer de aandacht waard als het vrouwtje, de sneeuw geeft meer bewegelijkheid aan de tonaliteit van het geheel en het kleine stadsgezichtje met het keldertje en het oude vrouwtje, alles uit één voeling, geeft, evenals het „Lethe" uit het museum te Dordrecht, iets te zien van wat we in Matthijs Maris' „Achterbuurtje" zoozeer bewonderen.

Als lichtoplossing staat „Het welbewaakte kind" in het Rijksmuseum hooger nog. Het onderwerp is een boerendeel, die op oud-Saksische wijze woning en stal inhoudt. Tegen den fond staat een wiegje met een kind, bewaakt door een rustige kat, een koe, gele kuikens, die tot bij de wieg trippelen, een delicieus geval van intimiteit, een heerlijk geschilderd brokstukje, dat levend wordt door een door een dakvenster invallend licht, dat het wiegje illumineert, en tot den schaduwvollen voorgrond alle kleur verdiept, zóó, dat het blauw blauwer, het groen echt malsch

grasgroen en het gevalletje van wieg, kat, koe en kuikens met enkele voorwerpen er om heen, in het volle licht gezet, het middelpunt wordt.

De verlichting is, als overal waar deze schilder van dit effect gebruik maakt, pikant en voor een artiest als Allebé, die veel aan onderwerpen, zelfs veel aan een titel hechtte, — hierin geheel verschillend van de Marissen, zijn tijdgenooten, die het doopen gewoonlijk aan den kunsthandel overlaten, — is dit intérieur evenals zijn latere dierstudies al zeer modern. Dan, het was een andere tijd. Men hield van een aardig geval, van een tegenstelling; het was ook nog de natijd van de Romantiek, die ten onzent veelal geheel op het onderwerp steunde en waaruit bij Allebé voortkwam „de Heks", een schilderijtje, dat als verlichting niet geheel ongelijk, maar wat opvatting van het onderwerp aangaat zoo tegenovergesteld is aan „Het welbewaakte kind" en dat, naar men zegt, een grillige fantasie op den lichtval in een vertrek in de ruïne van Brederode moet wezen. Uit dien tijd is ook „Het zieke kind", een teekening, waarin buitengewoon technische détails voorkomen. Want zoo deze schilder zijn schilderstukjes tot een boeiend ensemble van opvatting en techniek wist te maken, in zijn waterverfteekeningen zijn deze nog minder te verklaren. Geheel zonder die gouache, waarmee de meeste Haagsche meesters hun papier zoo gelukkig wisten te doorvoeden, wist Allebé kleine vlakjes kleur zóó tegen elkaar te zetten, dat er een vast mozaïekachtig vlak uit ontstond, dat hij door de enorme kracht van zijn teekenen, van zijn zuiver geformuleerden vorm en verrassende kleurintensiteit in juiste waarden tegen elkander hield, zoo dat kleur en vorm één waren. Zich inspireerend op Decamps, wiens waterverf-techniek aan de techniek van Oostersche émails en Oostersche mozaïeken niets toegeeft, bracht Allebé deze kunst in ons land tot een geheel onafhankelijke over. Hierin was hij een voorlooper, want in hetgeen David Bles, ten Kate en anderen gaven, was al het zware en egale der olieverf in waterverf overgebracht, terwijl Bosboom's teekeningen toen nog meer het karakter van schetsen droegen. Hoewel Allebé in Amsterdam invloed uitoefende, kwam later de Haagsche waterverfkunst meer spontaan uit het impressionisme en mede uit de handige teekeningen der Italianen voort, hoewel het waar is, dat Allebé's teekeningen ook in den Haag ten allen tijde hoogelijk gewaardeerd werden.

Het is vooral door motieven, aan Artis ontleend, dat de aquarellen van Allebé de aandacht tot zich trekken: groepen flamingo's, ibissen, die hun eindelooze halzen gracieus naar achter buigen en zich kunstig in evenwicht houden op hun lange steltpooten; kaaimannen, diep onder in hun kuil, alleen te onderscheiden door de gave van zijn teekenen, gereleveerd door een groen van zon op gras, dat tegen al dat grauw als smaragd glanst; papegaaien in hun exotische kleuren van Indisch blauw en geel, waartegen een witte doghond zit te blaffen, trillend van leven, tegen het rechtlijnig décor van de glazen deur eener serre, vlekkeloos voorgedragen, zijn van de latere teekeningen wel de meest voorname.

In 1838 te Amsterdam geboren, ontving August Allebé zijn eerste onderwijs aan de Academie. Later woonde hij te Parijs de lessen bij op de École Normale, waar hij vooral veel van Mouilleron, den bekenden lithograaf, leerde en het is misschien aan diens lessen, dat wij die ongerepte lithografische portretten van Allebé danken, deze voorbeelden van eenvoudige, manierlooze teekenkunst. Met Jamin en Maurits Léon werkte hij in 1860 een paar jaar op het atelier van P. F. Greive, waarop in 1861 het „Vroeg in de kerk" uit de vroegere collectie-van Lynden volgde. In 1868 ging hij naar Brussel, dat toen voor Hollandsche schilders, die in dien tijd wel voor alles aansluiting misten, zeer gezocht was. In 1870 werd de heer Allebé tot hoogleeraar aan de Rijksacademie van beeldende kunsten, toen onder de Poorter, benoemd en in 1880 na diens dood tot directeur.

Velen met ons hebben het betreurd, dat deze fijne schilder met zoo uitgesproken talent, wien het ook niet aan succes of liever aan algemeene waardeering ontbrak, binnen een tijdsverloop van ruim tien jaren het kunstenaarsleven opgaf. Misschien vleide hij zich in den aanvang met de gedachte, zoowel het een als het andere te kunnen doen, en wellicht liet hij zich hierdoor overhalen. Maar even conscientieus als deze schilder in zijn kunst was, even zoo plichtmatig, even zoo zorgvuldig was hij in den eervollen post, dien hij op zich genomen had; deelen bleek niet mogelijk: de artiest ging op in den leermeester. Intusschen, hoezeer dit voor onze schilderkunst te betreuren moge wezen, het is niet aan hen, die van zijn leiding genoten hebben, om hiervan te gewagen; de uitmuntende leerlingen, die hij gevormd heeft, getuigen in vele

opzichten van de beschaving, welke zijn leiding kenmerkt.

De studiejaren en zijn voornaamste werkjaren tusschen 1860 en '70 vielen samen met Matthijs, met Jacob en Willem Maris, vielen in dien vollen tijd, toen de meesters der Haagsche School, terwijl zij de hooge vlucht voorbereidden, welke zij na '70 zouden nemen, enkele hunner compleetste werken reeds gemaakt hadden. Het was het tijdperk, zoo rijk aan beloften, zoo sterk aan ingehouden kracht; het was voor de Haagsche School het zwellen der bloeiknoppen, het begin eener lente, die weldra tot vollen bloei, tot een weelderigen zomer van de Hollandsche schilderkunst zou worden.

HOOFDSTUK VII

DE HAAGSCHE SCHOOL I

Zien wij terug op de schilders, in de vorige hoofdstukken door ons behandeld, dan trekt een reeks van leermeesters ons voorbij, die in hun leerlingen het best hun talent deden gelden. Daar zijn in Amsterdam J. W. Pieneman en J. A. Kruseman, aan wie de eer toekomt, Jozef Israëls in de Nederlandsche schilderkunst binnengeleid te hebben; daar is B. J. van Hove, die ons Bosboom gaf, maar ook Weissenbruch, twee schilders, die wellicht door den invloed van hun leermeester, bij de zoo verschillende vormen hunner kunst, zooveel overeenkomst vertoonen, — die ook zijn zoon Huib gaf, denzelfden, die Jacob Maris, Bisschop, David Bles en ook Bakker Korff zou geven; Schelfhout, die in Jongkind en ook in Weissenbruch het beste gaf, dat hij te geven had en, door zijn leerling Nuyen, Rochussen voorbereidde; Samuel Verveer, die Jan Weissenbruch in de kunst opleidde; Louis Meyer, de leerling van J. W. Pieneman, die Matthijs Maris de beginselen van het vak leerde en P. F. van Os, aan wien Mauve en Roelofs veel te danken hebben; Roelofs, die op zijn beurt voor een deel Mesdag vormde. Daar is H. van de Sande Bakhuyzen, die zijn zoon Julius en zijn dochter, de bloemenschilderes, opleidde en ook de leermeester van Weissenbruch en Ter Meulen was; wij zien B. C. Koekkoek, die Hanedoes vormde en W. J. Bilders, den leermeester van zijn zoon Gerard; Craeyvanger, den stadsgezichtenschilder, die voor een deel Albert Neuhuijs tot leerling had, terwijl Bisschop aan Blommers en Israëls aan Artz hun gewaardeerde lessen gaven.

En met deze namen staat rechtovereind heel de glorieuze rij van de Meesters der Haagsche School. De Haagsche School! Een benaderingstitel, gevonden door de Amsterdamsche schilders

eener jongere generatie. Een naam, waarvoor in ons kleine Holland geen plaats kon wezen, zoo niet, over het algemeen, Amsterdam en den Haag ook in hun schilderkunst zoo heel verschillend waren. Een naam ook, waarmee het hoogste genoemd wordt, dat de Hollandsche schilderkunst na de zeventiende eeuw heeft gegeven!

En toch, toen Bosboom in 1833—34 zijn eerste stadsgezicht in den trant zijns meesters schilderde, toen Jozef Israëls in 1848 uit Amsterdam zijn eerste schilderij, een Bijbelsch onderwerp, naar een Haagsche tentoonstelling zond, toen Rochussen, de oudste van allen, die eerst in 1837 met schilderen begon, zijn kleine schilderstukjes exposeerde, en Weissenbruch zijn Wijnants-Schelfhoutsche landschappen schilderde, toen eindelijk in al die jaren Schelfhout en Koekkoek, de Pienemans en de Krusemans nog de meesters waren en van het werk al dezer, later Haagsche meesters genoemde schilders, alleen dat van Bosboom onderscheiden werd om dezelfde deugden, waarom hij heel zijn leven en lang daarna bewonderd zou worden; ja zelfs, toen van een jonger geslacht Jacob Maris zijn nu zoo hooggeschatte genrestuk schilderde of met waterverf teekende; ja, zelfs, toen in 1863 Matthijs en Willem Maris met een persoonlijke opvatting op een Haagsche tentoonstelling een strijd in 't leven riepen, — een strijd dien Jacob later duurzamer moest strijden — ja, toen zelfs was er geen sprake van een Haagsche School.

Van datgene, wat Matthijs Maris in zijn „Achterbuurtje" en Willem in zijn „Landschap met vee" te zien gaf: de kleuren tot een tonaliteit overgebracht, waaruit het licht de vormen naar voren haalt, terwijl vóór hen de lucht meestal niet veel meer dan een décor was, waartegen de vormen ieder afzonderlijk stellig afgebakend stonden, hiervan had de jonge Bilders, in hetzelfde genre als Willem Maris schilderend, merkwaardig genoeg, de formule gegeven, vóórdat het feitelijk bestond. In 1860 — Willem Maris was toen zestien jaar oud — schreef Bilders aan den heer Kneppelhout: „Ik zoek een toon, dien wij gekleurd grijs noemen, dat is alle kleuren, hoe sterk ook, zoodanig tot een geheel gebracht, dat ze den indruk geven van een geurig, warm grijs." En wat verder: „Om het sentiment van het grijze zelfs in het krachtigste groen te houden, is verbazend moeilijk en die het uitvindt is een gelukkig sterveling."

„'t Is mijn doel niet, eene koe te schilderen om de koe, noch een boom om den boom; het is om door het geheel een indruk teweeg te brengen, dien de natuur somtijds maakt", schrijft hij later en hoewel het hem niet vergund was, in zijn werk te bereiken — hij overleed op zijn zes-en-twintigste jaar — dat symphonische, dat een voller geslacht bereiken zou, zoo heeft hij toch in zijn landschapje, nu in het Rijksmuseum, iets benaderd van dat grijs, dat hij zocht, heeft hij bewezen, dat hij een koe niet schilderde om de koe. In hetzelfde jaar 1860, waarin hij zijn verlangen naar een warm grijs uitsprak, kwam tot hem de openbaring van wat schilderen zijn kan, een openbaring, die de schilders na hem in dezelfde mate ondergingen. „Ik heb schilderijen gezien (in Brussel) waar ik niet van droomde en al datgene in vond, wat mijn hart begeert en ik bijna altijd bij de Hollandsche schilders mis. Troyon, Courbet, Diaz, Dupré, Robert Fleury, hebben een grooten indruk op mij gemaakt. Ik ben dus goed Fransch, maar zooals Simon van den Berg zegt, juist door goed Fransch te zijn ben ik goed Hollandsch, dewijl de groote Franschen van tegenwoordig en de groote Hollanders van voorheen veel met elkander gemeen hebben. Eenheid, rust, ernst en vooral een onverklaarbare intimiteit met de natuur, troffen mij in die schilderijen. Er waren zeker ook eenige goede Hollandsche stukken, doch over het algemeen missen zij het lekkere en mollige, datgene, wat om zoo te zeggen op breede orgeltonen gelijkt, wanneer men ze naast de groote Parijzenaars ziet. En toch uit Holland, uit het dampige, vet gekleurde Holland is oorspronkelijk die welige opvatting voortgekomen! Het waren courageuze schilderijen, er was een hart en een ziel in".

Het is allicht hier de plaats, om nog eens aan te toonen, hoe in Frankrijk juist, in Parijs deze zoo genoemde schilders van Barbizon, in hun wezen zoo heel en al on-Fransch, tot ontwikkeling konden komen; hoe door een opstapeling van vreemde bloeiwijzen in Engeland de renaissance van Italiaansche en Nederlandsche cultuur ontstond welke de schilderkunst in den modernen tijd overbracht, vóóraanstaand ditmaal in de schilderkunst van Europa.

Het Engelsche volk kenmerkt zich tegenover den vreemdeling wel voornamelijk door een praktischen zin. Deze eigenschap heeft den Engelschman, misschien uit reactie, al van vroeg af bewogen tot het cultiveeren van alles wat schoon is, heeft die

reeks van dichters voortgebracht, waarop hij terecht trotsch is, terwijl hij in het gemis eener eigene schilderkunst — het zij hier opengelaten, waarom deze, of het mocht wezen ten tijde der misboeken, nimmer een volkskunst is geweest, — al van vroeg af aan, door den rijkdom, dien het erfrecht geeft, heeft weten te voorzien door achtereenvolgens beroemde portretschilders, van wie de voornaamste Holbein en Van Dijck waren, uit den vreemde tot zich te trekken. Zij hebben meer gedaan. Reeds van Karel II af hebben zij niet opgehouden, schilderijen uit den vreemde aan te koopen, zoowel van Italiaansche en vooral van de Venetiaansche meesters, van Vlaamsche, als ook, en deze met blijkbare voorliefde, van Hollandsche meesters. Geen land, dat met meer inzicht verzameld heeft dan Engeland, geen volk, dat zoozeer ontdekt heeft de waarde van het Hollandsche landschap, waarom misschien gezegd wordt, dat, na het Japansche, geen volk meer houdt van wat men tegenwoordig „de natuur" noemt, dan het Engelsche.

Ook hierin uitte zich de mooie praktische kracht van dit volk: zij wisten wat zij bezaten, waar hun kracht, waar hun roem lag, maar.... zij wisten ook, wat hun ontbrak en zij bezaten de middelen, om dat gemis aan te vullen. In plaats van in het buitenland zich met een vreemde cultuur te verrijken, zooals de schilders uit andere landen, haalden zij eerst de schilders en daarna hun werk naar zich toe met dezelfde gretigheid, waarmee het huidige fabrieks-Engeland zich van levensmiddelen voorziet.

Dit kon wel niet zonder uitwerking blijven en zoo ontstond, toen de tijd rijp was, uit deze geïmporteerde schilders en schilderkunst, de groote Engelsche portretschool van Reynolds en Gainsborough, gebaseerd op Rembrandt en de Venetiaansche meesters, en bovenal op Van Dijck. En daar het elegante leven der Engelschen bovenal een leven op de landgoederen geweest is en deze portretschilders en voornamelijk Gainsborough met weergalooze elegance de portretten der vrouwen van hun tijd tegen het décor harer parken geschilderd hebben, kon het wel niet anders of tegelijk met het portret moest de liefde voor het landschap voeren tot het schilderen van het landschap om zijns zelfs wille. En zoo geviel het, dat uit het stijlvolle park-décor zijner portretten, uit het landelijk dorpje, waar hij geboren was, deze schilder

het eerste moderne, op Rubens geïnspireerde, maar zachtelijk getemperde landschap gegeven heeft, stijlvol en groot. Want moge hij later landschappen geschilderd hebben, waarin zijn bewondering voor Cuyp doorstraalt, moge hij even aan Watteau herinneren en somwijlen Corot voorspellen, hij was de eerste schilder, die op Nederlandsche wijze het Engelsche landschap in Engelschen stijl overgebracht heeft en hierdoor de wegwijzer werd voor een renaissance der Hollandsche landschapschool.

De vraag is door den Engelschman gesteld, of ook Van Dijck niet op zijn beurt door Engeland beïnvloed is, een vraag, die wij naar de Engelsche portretten van hem, zeker zeer mogelijk achten, te meer, daar die kwaliteiten het meest in de latere Engelsche schilderschool terug te vinden zijn. Want hoe ook Van Dijck, het voorbeeld van Gainsborough, hoe ook Rubens diens landschappen inspireerde, hoe Oud-Hollandsch Constable zich toonde, hoezeer zij ook het Engelsche landschap in den zuiver picturalen vorm onzer zeventiende-eeuwsche schilders gaven, van plagiaat is niets te zien, van copieeren was geen sprake; hun kunst was zuiver Engelsch, evenals die van den fijnen schilder Bonington, wiens Versailles men nimmer in het Louvre bewondert, zonder zijn vroegen dood te betreuren.

Deze Engelschen en vooral Constable, de schilder van het korenveld, Bonington, de door Delacroix zoo hoog gestelde, waren, meer nog dan de schitterende licht-parafrases van Turner, die voor een volgend geslacht de aanvoerder werd, door hun zuivere natuuraanschouwing voor de Fransche schilders een openbaring, die, misschien nog met zuidelijke invloeden vermengd, met een wasem van romantiek doorgeurd, door haar tot die hartstochtelijke schildersuiting kwamen, tot een harmonieuze gevoelskunst, een ongedroomde aanschouwing, gegrond op de eeuwige waarheden der Hollandsche schilderkunst uit de zeventiende eeuw.

Het was deze kunst, welke op hun beurt den Hollanders, hetzij in Brussel, hetzij direct in Parijs, het begrip van hun eigen wezen, een verheldering van inzicht gaf, eerst misschien met iets van geleende rijkdommen, maar die allengs hen terugvoerde tot hun eigen domein.

Men kan een invloed licht overschatten. Want zoo de kunst van het schilderen, de kleur en het sentiment eener krachtige

beweging wel te leeren zijn, zoo is het toch maar zelden, dat een vreemde traditie tot groote kracht voert. En zoo bij de zuivere Fransche landschapschilders van '30, hetzij uit reactie tegen de school van David, hetzij omdat een Delacroix reeds zijn stemmingen in zijn kleur had tastbaar gemaakt, deze invloed tot een nauwelijks overtroffen stemmingskunst de aanleiding werd, waardoor deze schilders der zoogenaamde Barbizonsche school, behalve Corot, voor korten tijd hun esprit latin voor deze uit Noordelijker landen ontstane voeling verloochend hebben; zoo wij door hen hebben leeren zien het wezen der oude Hollanders en daardoor tot een renaissance dezer kunst kwamen, — zoo konden bij voorbeeld de Duitsche schilders, met hun zoo geheel andere natuur, met hun andere lichteffecten, met hun gemis aan atmosfeer, buiten de schildercultuur staand, waaruit deze schilderijen voortkwamen, of zij al het bosch van Fontainebleau of het lage land van Holland door de oogen onzer schilders zagen, niets anders daarvan meebrengen dan een lijnenschema zonder begrip. Ja, deze zoo naar de klassieke Hollandsche landschappen opgebouwde stijl, is zoowel in Engeland als in Frankrijk verloopen, en van alle landen is het alleen Holland, die haar, ontdaan van vreemde weelde, zuiver vertolkte. Want hoeveel Duitschers, Zweden en Engelschen ook naar de bosschen van Fontainebleau trokken, om iets van den adem dier groote meesters vast te houden, of zij ook aan den vijver van Ville d'Avraie zaten, om Corot's geest te zoeken, of zij in Holland kwamen, om er de oude en de nieuwe landschapschilders te zien, het wezen dezer kunst bleef hun even vreemd als het land, als het ras.

Stemmingskunst, een picturale indruk, samenvallend met de stemming van den kunstenaar, is het monument van het oogenblik, zooals Rossetti het sonnet noemt. Of vermogen wij van zuivere schilderkunst ooit een machtigen indruk te ontvangen, waar zij niet haar oorsprong vindt in het licht, in de kleur, of in de grootheid van een gebaar? Moest Holland, waar het licht, waar de atmosfeer de grenzen der vormen opslorpt of omwaast, niet bij uitstek het land zijn van den indruk van het moment? Als in 1832 de Balzac den schilder uit zijn „Chef-d'œuvre inconnu" laat zeggen: „Het menschelijk lichaam eindigt niet door lijnen; de natuur brengt een reeks rondheden voort, welke zich de een uit de andere ontwikkelen. Er zijn geen lijnen in de natuur, waar alles vol is, en

onder het modelleeren teekent men, dat wil zeggen: zondert men de dingen van het milieu af, waaraan zij verbonden zijn; alleen de schijn van het licht maakt het lichaam zichtbaar. Over de contours heb ik een wolk van blonde en warme halve tinten gelegd, die maken, dat men den vinger niet precies op de plek kan zetten, waar de omtrekken in den fond verloopen. Dicht bij schijnt dit werk wattig en vormeloos, maar op twee pas afstand bevestigt zich alles, serreert zich, staat vrij in de ruimte; het lichaam beweegt zich, men ziet de atmosfeer er om heen trillen. Misschien moest men geen enkele streep teekenen, maar het figuur aanpakken op het midden, beginnend het eerst aan de meest naar voren springende gedeelten, om dan naar de donkerste deelen voort te gaan. Is het niet aldus, dat de zon te werk gaat?" — is dan deze opvatting, die in de volle neo-Grieksche periode van David en Ingres geschreven is, niet heel en al gegrond op Rembrandt, op de Hooche, op Metsu, op Jozef Israëls en op de Marissen; is zelfs Carrières woord, dat een schilderij de logische ontwikkeling van het licht is, niet het principe der Hollandsche kunst, zal het niet worden, dat dit juist het principe der Haagsche School is?

Toen Goethe in Venetië kwam, schreef hij in zijn reis-journaal: „Het blijkt, dat het oog zich naar die voorwerpen ontwikkelt of beschaaft, welke het van jongs af aan gezien heeft, en zoo moet de Venetiaansche schilder alles helderder en vroolijker zien dan andere menschen. Wij, die op een al heel spoedig modderigen, dan weer stoffigen, kleurloozen, de reflecties verduisterenden grond en misschien nog daarenboven in kleine vertrekken wonen, kunnen er niet uit ons zelf toe komen, om de dingen zoo vreugdevol te zien. Wanneer ik bij een hoogen stand der zon door de Lagunen over en op de randen der gondels die luchtig zwevende, bont aangekleede gondeliers zag roeien, hoe zij zich op het lichtgroene watervlak tegen de blauwe lucht afteekenden, dan zag ik het beste, het meest frissche schilderij der Venetiaansche School. De zonneschijn bracht de lokaalkleuren verblindend naar voren, en de schaduwzijden waren zoo licht, dat zij naar verhouding weer als lichten hadden kunnen dienen. Hetzelfde gold van den weerschijn van het zeegroene water. Alles was licht op licht geschilderd, zoodat de schuimende golven en de blinklichten daarop noodig waren om de puntjes op de i te zetten".

Niet in eens kwamen de Haagsche meesters tot de ingewikkelde

lichtoplossingen, niet in eens kwam de grootheid van blik, de magistraalheid der hand.

De genesis onzer kunst volgt door alle tijden een zelfde wet. En zoo maakt ieder schilder, iedere schilderschool datgene door, wat de uiterlijke gang der geheele schilderkunst is: strak, stijf en precies in den beginne, losgelatener in de reactie, breed en wijd in de volle expansie, te opener naarmate zij meer beheerscht, naarmate zij vrijer staat tegenover het technisch uitbeeldingsvermogen. Is de gang van Rembrandt, vanaf de naïef compacte portretjes zijner jonge jaren tot aan en voorbij de Staalmeesters, niet de ontwikkelingsgang van Bosboom, Israëls, van de Marissen?

Om een school te vormen, om een levenskrachtige groep uit te maken, daartoe is nog iets anders noodig dan enkele van aanleg zeer bevoorrechte schilders en om iets te doen ontvlammen, daartoe is wrijving noodig. En het was de bewondering voor de zware dracht der Barbizonsche schilders, die, na een korter of langer verblijf te Parijs of ook te Brussel, de vonk was, welke onze schilders tot een dieper kijk op de natuur, tot een volkomener begrijpen onzer klassieke schilders, tot een zuiverder gevoel voor de heerlijkheid van het eigen land bezielen zou. En gelijk men bevroeden kan, dat er heel wat bouwstoffen, heel wat arbeid, heel wat aandacht en ook wat wrijving noodig geweest zijn, om in de lage landen den brand te ontsteken, waaruit het genie van Rembrandt kon opvlammen, zoo kan men aannemen, dat er heel wat arbeid, heel wat talent toe noodig geweest zijn, om onze schilderkunst opnieuw uit het latente te doen oprijzen tot een rijke nabloei.

En evenals vóór Rembrandt het ver-Italiaanschte schildergeslacht, zij het ook, dat het voor zich zelf meer na- dan voordeel mee naar huis bracht, de gouden kleur en het grooter mouvement der Venetiaansche schilders, op den stam van een Lucas van Leiden geënt, een rijker loot bracht, die slechts wachtte op den onafhankelijken artiest, die haar tot zijn eigen kon maken, zonder zijn persoonlijkheid daarmee in te boeten, evenzoo kan men hier degenen vinden, die in den vreemde gezocht hebben datgene, wat hun in hun eigen land niet gegeven was te vinden. En zoo kan men zeggen, dat de schilders, die er op uit togen, tot tweemaal toe een bloeiperiode voorbereid hebben.

In ieder geval, alles werkt samen, alles is voorbereid niet alleen,

om één groot man te maken, maar om een school te vormen. Voordat deze er is, dat wil zeggen vóór alle krachten daar zijn, vóór de aaneengeslotenheid gevoeld wordt, komt de kracht, komt de bloeiperiode niet. Maar dan ook is het een streven samen, een groeien, een dragen der zwakkeren door de opbruisende kracht der sterken, een opbeuren de een den ander, onbewust van de groote kracht, die van hen uitgaat.

Het was zeker geen toeval, dat in den Haag deze strooming samenkwam. In den Haag, zooals 't vóór dertig jaar nog was, omringd aan alle zijden door de volle natuur: aan de Zuid- en Oostzijden, de eindelooze welige weiden met den verren, alle kleur opzuigenden horizon, onveranderd sedert Potters tijd; naar het Noorden en Westen, de heerlijke lage duinen en de welige duinvalleien, met de groote Noordzee, die haar fijn-grijze atmosfeer aan een groot deel van den Haag meedeelt; het Scheveningsche strand met zijn bedrijvig visschersleven, alles onder die verzilverende atmosfeer, — moest het grijs, waarvan Gerard Bilders eens droomde, tot vervulling komen.

Een onzer grootste jongere meesters kwam van uit Amsterdam in Scheveningen op een van die fijne grijze dagen, als de lucht toch licht is. Hij was verrukt over de volle atmosfeer, over de lage luchten, die, zooals hij uitriep, als een zijden lap op de duinen lagen. Zulke lage luchten moeten door de atmosfeer, waarmee ieder voorwerp geënveloppeerd is, aan gevoelige schilders, die eerst zien en dan denken, een indruk geven, die — Ruysdael heeft dien zeker, al was zijn natuur minder spontaan, in zijn Scheveningsche strand ondergaan — overheerschend blijkt.

HAAGSCHE SCHOOL II

JOHANNES BOSBOOM EN JOZEF ISRAELS.

Had in de eerste helft der negentiende eeuw, bijna elke stad haar schilders: Amsterdam, den Haag, Rotterdam, Utrecht, Leeuwarden, Dordrecht, Delft, — omstreeks 1870 werd den Haag, evenals Parijs, het milieu, waar alle schilders samenkomen. Eigenlijk kan men het 's-Gravenhage van 1870 tot '90 het best vergelijken (al zijn er punten genoeg, waarop ook deze vergelijking mank gaat) met het Brugge der vijftiende eeuw. Dat wil zeggen, zooals daar de volleerde schilders van allerlei noordelijke landen bijeen kwamen, zoo kwamen omstreeks het voor de geschiedenis zoo gewichtige jaar 1870—71 de volleerde schilders zich in den Haag vestigen, hetzij aangetrokken door de zee, door de natuur, hetzij door de daar wonende schilders, hetzij evenals in Brugge om meer materieele voordeelen, welke hier niet als daar in de aanwezigheid van rijke kooplieden bestonden, als wel in de oprichting van het huis Goupil, dat in Parijs onder Vincent van Gogh de jonge Hollandsche schilders zoozeer gesteund had.

Jozef Israëls vestigde zich in 1869 in den Haag, waar hij, — ofschoon zijn meest grootsche, zijn philosofische werken nog moesten komen, — als een „gemaakt man" uit Amsterdam kwam; Mesdag kwam in 1868 uit Brussel hier wonen; Mauve kwam in 1870 hier; de Haagsche landschapschilder Weissenbruch was eveneens hier gevestigd, terwijl de Leeuwarder schilder Bisschop al als jong schilder hier woonde; Jacob Maris keerde na de Parijsche Commune in den Haag terug; in 1875 kwam Artz zich uit Parijs daar vestigen, hetzelfde jaar waarop Albert en Jozef Neuhuys uit Utrecht kwamen. Eerst in 1884 verliet Gabriel Brussel voor den Haag, van waar Roelofs iets later overkwam; terwijl de

jongere schilders Breitner, Toorop, Tholen en anderen zich omstreeks 1880—86 hierbij voegden.

Toen in 1870 deze schilders hier samenkwamen, vonden zij Bles, de Verveer's, Samuel en Elchanon, schilders als Tom, Destrée, de Van Deventers, Van Everdingen, Nakken, Stroebel en Hanedoes, maar óók vonden zij er in volle kracht Bosboom; zij vonden er Willem Maris, die even rustig zijn eigen weg gegaan was als Bosboom.

Van 1833, het jaar, dat hij begon te exposeeren, tot 1891, het jaar van zijn dood, is hij onafgebroken geweest de meester. Hij moge beïnvloed geweest zijn door de Romantiek en in 't bizonder door Nuyen, later moge hij naar zwaarder effecten gestreefd hebben in zijn bewondering voor Rembrandt, na '70 moge hij zich door den modernen adem van een ontluikend impressionnisme hebben laten meesleepen — en dit was ontegenzeggelijk het geval, — het doet niets af aan het feit, dat hij van den aanvang af zich zelf is gebleven, van den beginne af in een genre, dat destijds vrij algemeen beoefend, herkend werd om de gaven van zijn hart en zijn hand.

En als Bosboom in kleine auto-biografische notities de teekeningen, aan zijn atelier ontleend, beschrijft, vertelt hij „hoe met de Romantische beweging na 1830 ook de liefde ontwaakte voor alles wat vroegere tijden — ook het tijdvak der middeneeuwen — voor den geest riepen en hoe daaruit de zucht ontsproot tot het verzamelen van voorwerpen, die van den smaak dier tijden getuigden. Ook hierin stond de gevierde Nuyen vooraan.

Hij was het nieuwe licht, was voor de jonge schilders de belichaming van wat men de Romantiek noemde. Aller oogen waren op hem gevestigd. En toen hij stierf in de volle belofte van zijn jonge leven, schreef Verhulst aan Bosboom: „De dood van den onvergetelijken Nuyen heeft mij diep ontroerd. Jan, nu ligt de hoop voor de jongere schilderkunst op U. Gewis zijt gij, na Nuyen, de eenige, die haar vervullen kan".

„Om dien lateren vooruitgang in mijn eigen werk te toonen," gaat Bosboom voort, „verwijs ik naar mijn „Orgelspelende monnik", in 1850, mijn „Avondmaalsviering in de Geesteskerk te Utrecht" in 1852 en mijn „Bakenessekerk te Haarlem", een tiental jaren later geschilderd, alle drie in het museum Fodor te vinden en dus onderling te vergelijken. De voorkeur zal ongetwijfeld

aan het laatste worden toegekend, dat" — voegt Bosboom, zijn heele leven wars van geveinsde nederigheid, er bij — „om zijn kracht en éénheid tot de meesterstukjes dezer verzameling gerekend wordt".

Dit schilderstukje van de Bakenessekerk te Haarlem is onveranderd, onverouderd een meesterstukje gebleven van kernachtige schildering, van kleur-kracht, van vastheid en niet minder van grootheid. Er zijn er, die, ofschoon wetend, dat Bosboom in den subliemen eenvoud zijner kunst moeilijk overtroffen kon worden, meenen, dat Nuyen bij langer leven meer in kleur zou hebben uitgemunt. Nuyen was katholiek, en nog in onzen tijd heeft dit voor jonge, open gemoederen, door het oogengenot, dat de dienst in een kleurrijke kerk kan geven, door den koorzang, de wierook, door het minder afgemeten verkeer met de kerk, door de weelde der ceremonieën, een uitgesprokener liefde voor de Gothiek, in vorm en kleur een groote aantrekkelijkheid. Dat Bosboom veel aan Nuyen te danken heeft, is vrij zeker, en met een zekere voldoening vertelt hij, dat, toen hij als jongeling het onderwijs aan de Haagsche Teekenacademie volgde, op de klasse, toen boven de Korenbeurs gehouden, waar naar model geteekend werd, artiesten als Waldorp, Nuyen en Vintcent, nog dikwijls op de banken neerzaten, om van de studie te blijven profiteeren. Deze avondlessen aan de Academie stelde hij zeer hoog, evenals hij tegenover hen, die ten onrechte meenden, dat „decoratieschilderen maar een zeer ruw werk is", — Weissenbruch zei dat ze daar schilderden „als met bezems" — volhield, hoe ook daar nauwkeurige teekening en nauwgezette schildering worden vereischt, waar schilderwerk naast werkelijke voorwerpen en als omgeving van levende personen wordt verlangd; bovendien had, zooals hij schreef, „dat meewerken onder de leiding van den heer Van Hove voor ons het voordeel, dat wij ongezocht kennis maakten met de onderscheidene bouwstijlen en landstreken, die in aanschouwing moesten worden gebracht, als ook met den aard der kleederdrachten voor verschillende tijdvakken en landen".

Als wij één eigenschap overheerschend in Bosboom mochten noemen, dan zou het die zijn van de gave der bewondering. Heel zijn leven is dit spontane gevoel niet afgesleten; het gevoel, dat hem in zijn jeugd tot de vurige vereering van Nuyen en Waldorp dreef, strekte zich in later tijden ook over de jongeren uit; en dit

gold niet alleen de schilderkunst, maar ook het tooneel. Even weinig als op de eerste kon hij kritiek op het tweede verdragen, noch op de stukken, noch op de spelers. Maar tegenover deze bewondering stond zijn gulle verachting voor alles wat Jan-salieachtig, voor alles wat gedraai, voor alles wat kleinzielig was. Wanneer Jozef Israëls vertelde, hoe, in den tijd, dat hij in Amsterdam woonde, allerlei schilders derwaarts togen met hun schilderijtjes, om zaken te doen, en er waren er onder, die tot de besten gerekend werden, dan voegde hij er, op de vraag, of Bosboom daar bij was, steeds aan toe: „Neen, Bosboom was een fatsoenlijk man; als hij in Amsterdam kwam, was het om wat te zien".

Bosboom zelf schrijft over de materieele verhoudingen van dien tijd: „Tijdens mijn optreden in de kunst liet de zelfstandige positie harer beoefenaars nog al te wenschen over. Er ontbrak toen die noodige band tot onderling overleg, om te kunnen optreden, waar het gemeenschappelijke rechten of belangen gold. Er ontbrak zelfbestuur en door het initiatief, het actief optreden van enkelen, kon slechts nu en dan in dat gemis worden voorzien. Als onmondigen toch stonden zij doorgaans onder zekere voogdijschap van mannen, die, hoewel door de beste bedoelingen gedreven, dààrom nog niet op het beste oordeel, noch op uitsluitende bevoegdheid aanspraak mochten maken, gelijk zij meenden te mogen doen. Door de oprichting van Arti et Amicitiae in 1840, en van Pulchri Studio in 1848 en nog meer sedert de exposanten gerechtigd waren, bij stedelijke tentoonstellingen de jury der bekroningen te kiezen, werd verbetering in deze toestanden verkregen".

„Mijn tweelingbroeder en ik werden 18 Februari 1817 in den Haag geboren", zoo begint Bosboom zijn autobiografie.

„Als schoolknaap was de teekenles mij de liefste geworden en die lust werd niet weinig aangewakkerd, toen, omstreeks mijn twaalfde jaar, de stadsgezichtenschilder B. J. van Hove onze buurman werd. Sinds dien tijd begon ik sterk te verlangen naar het oogenblik, waarop ik de schoolbank tegen een plaatsje in zijn atelier zou mogen verwisselen. Dat verlangen werd reeds bevredigd in het najaar van '31.

„Tot de medeleerlingen, die ik daar vond, behoorde Sam Verveer. Huib, de oudste zoon van onzen meester, ontving toen zijne opleiding bij den landschapschilder H. van de Sande Bakhuyzen,

maar na een paar jaar vormden wij een drietal, dat doorgaans samen uitging, om studies te maken en — pret te hebben.

„Behalve in het atelier aan huis van onzen meester, werden wij eerlang ook, af en toe, aan het werk gezet bij het schilderen voor het Tooneel, waarbij de heer v. H. in 1830 als Décorateur was aangesteld".

In 1835 ondernam Bosboom met Huib van Hove en Sam Verveer een reisje door de Rijn-provinciën, dat later gevolgd werd door een, gezamelijk met Cornelis Kruseman ondernomen reis naar Rouaan, waaraan men zeker de zoo aandachtig gevolgde schets van het in een hooge leuning van traceerwerk besloten steenen trapje te danken heeft, dat vroeger in de aan teekeningen van Bosboom zoo rijke collectie-Mesdag te vinden was. En in zekeren zin zullen deze reizen, al was ook de placide Cornelis Kruseman van een andere opvatting, den invloed van Nuyen en van den katholieken Van Hove bevestigend, een verwijding van inzicht aan den jongen schilder gegeven hebben, waarmee de protestantsche Bosboom zijn kunstopvatting in ieder geval verrijkt heeft.

Hierop volgde in 1850 een bezoek aan de oude kloosters in Noord-Brabant, waaraan de motieven van den hierboven genoemden „Orgelspelende monnik", de „Kerk te Boxmeer", en bovenal die heerlijke kloosterkeukens, die blanke achttiendeeuwsche kloostergangen ontleend zijn, welke tot zijn meest boeiende werken behooren.

Omstreeks 1846 maakte hij kennis met de schrijfster, aan wier pen, zooals hij het uitdrukt, Nederland „Het Huis Lauernesse" dankte, waarop in 1851 zijn huwelijk met mej. A. L. G. Toussaint in de Groote kerk te Alkmaar, waarvan hij zijn subliemste schetsen maakte, werd voltrokken.

Zoowel in zijn motieven van de Synagoge te Amsterdam, als in die van de Hoofdkerk te Trier, zwaar en monumentaal in de laatste, kleurrijk doorgloeid van weelderige lichteffecten in de eerste, is de invloed van Rembrandt te herkennen. En het zijn deze schilderstukken, die hem, om de grootsche opvatting, om de dichterlijke stemming, omstreeks 1870 zeer in aanzien brachten, doch waarboven een later geslacht de eenvoudiger, opener teekeningen, van minder direct Rembrandtieke verlichting verkiest, omdat zij misschien meer nog nabij komen aan het essentieele van den door hem zoo hoog vereerden meester.

Van 1863 dateeren vooral deze teekeningen en zoo dit jaar er voor hem een was van tegenspoed, het was juist door dezen gevolgrijken tegenspoed de tijd, waarin zijn kunst, die in de jaren, toen onze schilderkunst een zweem van gemoedsbeweging begon te vertoonen, vooraan stond, — overbuigt naar de meest moderne opvatting der jongeren.

In dat jaar toch, — hoe ongelooflijk het toeschijnt zoo men het evenwichtig werk van dezen klassieken schilder ziet, — was hij, en niet voor de eerste maal, getroffen door een aanval van melancholie, een gevoel van onmacht, zóó, dat hij wenschte nimmer meer noodig te hebben te schilderen. En eerst op het buitenverblijf van Jhr. van Rappard, van wien hij en zijn vrouw, de beroemde romanschrijfster, de gasten waren, — Van Rappard, die niet alleen alle teekeningen, welke hij maakte van hem overnam, maar hem ook aanspoorde zich niet alleen bij de kerkintérieurs te bepalen — vond hij zijn evenwicht terug. Deze gastvrijheid, deze vrijheid, vergunde hem, tusschen Utrecht en Loosdrecht rustig rond te dwalen, zoodat hij evenzeer getroffen werd door den massalen bouw van enkelstaande boomen, als door dien van de groote boerendelen, waarvan hij de intimiteit en de grootsche constructie zoo heerlijk wist overeind te zetten; en, — later ook weer geraakend tot strandgezichten — en hoe eenvoudig en hoe intiem zijn deze niet gezien! — kwam het er toe, dat in de latere jaren het aantal der aquarellen dat der schilderijen aanzienlijk overtrof. De oorzaak hiervan was dat hij met de meer impressionistische kleurbehandelingen zijn olieverfschilderijen moeilijk af kon maken, te meer als de teekening, de constructieve teekening, daarmee telkens verloren ging. Hij kon deze opvatting met de waterverf overeenbrengen, het waterverf penseel toch is meer geschikt om de teekening telkens op te halen. Iedere Teekenmaatschappij gaf een nieuwe reeks te aanschouwen, en hoewel er een tijd is geweest — en gaat het niet zoo met elken klassieken kunstenaar? — dat de moderner analyses van Jacob Maris, de gobelintoon zijner interieurs en de kleur en toonweelde zijner trekvaarten en stadsgezichten, dat Mauve en ook Israëls den beschouwer dikwijls meer boeiden dan de egale Bosboom, na 1891, het jaar van zijn dood, kwamen er portefeuilles met teekeningen, schetsen, krabbels voor den dag, bij honderden, die door het slechts even aangeraakte papier de suggestie van het groote, zooals in de schets van de

Groote Alkmaarsche kerk, in de kloostertrappen, in even aangewasschen krijtteekeningen, aan de meer modernen een zelfde openbaring gaven, als zijn zwaardere werken aan vroeger geslachten.

En de waterverf van Bosboom! Hoe blijkt, tegenover de analytische waterverfkunst van Allebé, zijn groote vermogen, om het ingewikkeldste op te lossen met de meest eenvoudige middelen, zoowel in zijn grootsche kerkinterieurs, in zijn kloostergangen, in zijn consistoriekamers, in het dagelijksche van een reeks woonvertrekken, als in zijn teekeningen van het Hofje van Nieuwkoop, het oude verblijf van Pulchri. Onbegrijpelijk eenvoudig, en zelfs als men achter hem stond, volgend die kleine teekeningen, de eenvoudige bewegingen van zijn hand, het penseel vloeiend, slepend of als teekenpen dienstdoend, het vaststellen van enkele détails in die vloeiende, kleurlooze vlakken, tot dat alles er is, licht en donker, volle ingezogen toon, frissche lichtjes en bovenal een groote, eenvoudige waarheid, — dan schijnt het ons een geheimzinnig beweeg der vingers, onder welke, o wonder, die zuivere plastiek ontstaat, welke Bosbooms kleinste schets haar waarde verleent. Hoe treft ons dan in dit kleine, het zelfde groote gebaar zijner doorvoelde constructies, de nobele synthese zijner lijnen, die, doorgetrokken, voeren naar het hoogste, dat wij almee hebben: Rembrandt's etsen. En geen van allen heeft,zooals hij, den indruk der werkelijkheid weergegeven, zoo zuiver, zoo gewoon menschelijk als hij, met de enkele geaccentueerde lijnen, de enkele vlakke tinten, met zijn enkelvoudige verdeeling van licht en donker, doorbroken door de groote reflecties, welke zoo'n witgewasschen kerk voor den schilder boeiend maakt, of in de eenvoudige balkenconstructies zijner delen, waarvan hij zonder ook maar even de werkelijkheid te omwasemen, de constructieve grootheid aanschouwelijk maakt.

Toch was het niet, zooals het wel wilde schijnen, dat zijn werk zoo maar van zelf ging;want niet alleen vonden schilders hem dikwijls bezig, zijn teekening onder de pomp af te plassen, maar er blijkt ook zulk een herhaaldelijk afsponsen en weer opzetten van witte verf in, zooveel spontaans en zooveel rijps, zooveel ijle, ongrijpbare tonen en tegelijk zooveel vastheid, zooveel weloverlegds, dat wij gelooven, dat het niet mogelijk is, de elasticiteit dezer luchtige waterverfteekeningen — al doet Jongkind hierin

niet veel voor hem onder en al zijn, wat het tooveren met kleur aanbelangt, die van Turner misschien niet te overtreffen — hooger op te voeren dan Bosboom.

Meer dan eens is Bosboom de klassieke schilder, is hij ook de laatste der oud-Hollandsche meesters genoemd. En het is waar: dezelfde sensatie van in zich zelf volmaakte waardigheid, welke aan de werken der zeventiende eeuw eigen is; dezelfde sensatie, die een oud-Hollandsch schilderijtje in een buitenlandsch museum op ons maakt, dat wil zeggen het rustige, het als van zelve, het onmogelijke, om het zoo en niet anders uit te drukken, dan het door de schilders gedaan is, die zelfde sensatie gaf ons Bosboom op de superbe tentoonstelling van hedendaagsche Hollandsche meesters, in het voorjaar van 1903 te Londen in de Guildhall gehouden. De volmaaktheid dezer teekeningen, waar alles groot is en intiem tegelijk, verheven en waar, waar alle détails zoo precies doen, wat zij doen moeten, zoo juist op hun plaats zijn, zoo rustig en toch zoo overtogen met den glans van het leven, zoo weinig schilderij, zoo weinig er om gemaakt schijnend en toch in haar wezen zoo heel en al picturaal, zoo gebonden, zoo onbenaderbaar voornaam, zoo gedragen, zoo heel en al volmaakt en onaantastbaar als oude schilderijen, doet ons in den catalogus dezer tentoonstelling de aanteekening vinden, dat voor ditmaal de klassieke Bosboom het wint van den eveneens klassieken schilder Jacob Maris.

Deze teekeningen waren een kerkinterieur in het genre van de Alkmaarsche kerk in het Museum Mesdag, het archief te Veere en een kerk te Maasland. Wij kunnen niet zeggen, dat Bosboom en Israëls veel gemeen hebben, maar een teekening, „De oude Rabbi", die vlak boven Bosboom geplaatst was, heel en al zonder ander sentiment dan dat, wat uit zich zelf spreekt, was vrijwel de eenige, die het tegen de stille waardigheid van Bosbooms teekening uithield; het was een soortgelijke aandoening, welke dit werk ons gaf, er was een zelfde adem van leven in, dien beide meesters hierin op zijn heerlijkst hadden uitgezegd. Hier, waar meer het wezen dan de naam van Rembrandt oprijst, dacht mij het punt, waar deze meesters eener oudere generatie samenvallen, waar zij verschillen met de een twintig jaar jongere gebroeders Jacob en Willem Maris, ook al is het alleen de eerste, die onder het uiterlijk diens constructie begreep en soms toepaste.

Bosboom, die later placht te getuigen, geen anderen leermees-

ter dan Rembrandt te hebben gehad — en voor wien was hij niet de lichtbaak? — en die in zijn schilderijen zelden de lichtconcentratie van zijn meester verloochend heeft, zij het ook, dat hij voor velen dààr grooter is, waar zich deze bewondering voor den grooten meester het minst laat erkennen, — heeft wel heel en al datgene overgenomen, wat wij in Rembrandts etsen het meest bewonderen: den grootschen opzet, de edele, uit het hart opwellende lijn, den genereusen opstand zijner lijnen, het breede gebaar, die zich in de kleinste krabbels, in de meest argelooze teekeningen, in de olieverfschetsen, uit zijn nalatenschap tot ons gekomen, openbaren. Een meester, hij, bij wien fantasie en werkelijkheid zoo één was, zoo onontleedbaar één ook in expressie en sentiment, zoo onbegrijpelijk eenvoudig en tegelijk zóó groot, dat hij van zijn eerste werk tot de latere en grootschere nooit anders dan met bewondering gevolgd is; in den beginne zich onderscheidend door het groote in zijn werk, in zijn middenjaren geëerd door schilders en leeken, werd hij in zijn onnavolgbare waterverfteekeningen tot een voorbeeld voor de jongsten.

Het was wel een geheel andere omgeving, waaruit Jozef Israëls voortkwam. Waar Bosboom op Van Hove, Schelfhout, Waldorp en Nuyen, de voorloopers van de Haagsche School dus, als leermeesters en vrienden kon wijzen, waar hij opgroeide in een eenvoudige, weinig opgesmukte omgeving en zijn weg van den aanvang af voor zich zag liggen, zuiver en effen, — daar had Israëls zich niet slechts vrij te maken van de conventioneele opvattingen zijner leermeesters Pieneman en Kruseman, maar ook van Picot en Delaroche, van zijn bewondering voor Ary Scheffer, — zij het ook, dat hij zich nimmer geheel van dezen schilder heeft willen losmaken.

Richard Muther stelt het jaar, waarin de Hollandsche schilderkunst weer in haar eigen bedding terugkwam, op 1857, een paar jaar vóórdat met Multatuli de naturalistische beweging in de Hollandsche literatuur aanving.

Max Liebermann, in menig opzicht de leerling van Israëls en in ieder geval een kunstbroeder, die hem van jaren her kent, zegt van hem: „Israëls werd eerst zich zelf op een leeftijd, waarop de meeste schilders hun beste werk al geleverd hebben, en als hij het ongeluk had gehad, op zijn veertigste jaar te sterven, zou Holland een zijner beste zonen minder hebben geteld."

Hiermede stelt hij dus het begin van den rijpen Jozef

Israëls op 1864. Jan Veth stelt den aanvang der Haagsche School op 1860 en, hoewel er in al deze grepen waarheid is, zoo stellen wij voor ons dit jaar liever omstreeks 1870, ongeveer den tijd, dat Israëls naar den Haag kwam, Jacob Maris uit Parijs naar huis terugkeerde, dat Mesdag en ook Mauve zich hier vestigden, dat Artz tijdelijk uit Parijs terugkwam, om een paar jaar later voor goed in den Haag te blijven. Want zoo het lot gewild had, dat schilders als Israëls, als Jacob en Matthijs Maris, dat landschapschilders als Willem Maris, Mauve, Mesdag, Weissenbruch, evenals bij Allebé, den evenouder van Matthijs Maris het geval was, omstreeks het jaar 1870 opgehouden hadden te produceeren, dan zou er, ondanks de precieuse stukjes, die zij ons van de jaren 1860 tot 1870 nalieten, van een moderne, van een Haagsche Schilderschool geen sprake zijn geweest. Het waren meesterstukjes, die zij gegeven hadden, voor een deel onovertroffen door latere expansievollere werken, maar die eer het toppunt van den opbloei tusschen 1830 en 1840 te zien geven, dan een bezielend begin. Alleen zou men in Bosboom's schetsen een onbekenden adem gevoeld hebben, de aankondiging eener onvervulde belofte; zou men uit schilderstukjes van Thijs Maris uit dien tijd gezien hebben, dat het schildervermogen niet met de zeventiende eeuw verloren was gegaan.

In ieder geval vindt men, de studiejaren, de eerste schilderjaren van Israëls volgend, dezen ontwikkelingsgang nader aangeduid.

Te Groningen — een stad, welke zoowel om haar handel, als om haar universiteit en meer nog misschien om het klare verstand en de koele hoofden der inwoners bekend is — werd Jozef Israëls in 1824 geboren. Opgegroeid in de tradities van het oude geloof, was het bepaald, dat hij voor rabbijn zou studeeren. Het schijnt, dat hij een jongen van aanleg was, die niet slecht teekende, vlijtig den Talmud las, maar ook viool speelde, en lust voelde tot het opschrijven van kleine gedichtjes. Toen hij grooter werd, had zijn vader, die een kleinen effectenhandel had, hem noodig, en met zekere voorliefde pleegde Israëls op de feestmalen zijner gildebroeders van het feit te gewagen, hoe hij als jongen met een geldzak in de hand op het kantoor van den ouden heer Mesdag kwam, waar later ook H. W. Mesdag op de kantoorkruk zou komen te zitten en hoe of dan de oude heer hem vroeg of hij de schilderijen boven ook wilde zien.

In zijn vrijen tijd teekende of copieerde hij oude lithografieën onder leiding van Buys en van Wicheren; bij den laatsten leerde hij ook schilderen — en schilderde hij met zelfverzonnen kleuren naar gezegde lithografieën, onder anderen een Calabrischen roover, dien de oude heer Mesdag van hem kocht. Ook teekende hij met drie kleuren krijt portretten, waaronder een van een pijpedoppenjood. Op aandringen van een Groninger Maecenas, Mr. de Witte, stemde zijn vader er in toe, dat Jozef schilder zou worden en zoo gebeurde het, dat hij door bemiddeling van dezen heer omstreeks 1842 op het atelier van Jan Kruseman besteld werd.

Wat Israëls bij Kruseman, wat hij op de avondlessen der Academie bij Pieneman geleerd heeft, een klasse, welke hij zeven jaar volgde, is reeds vermeld. Doch men kon niet verwachten, dat een zoo levendige, zoo bewegelijke, Israëlietische natuur, opgevoed in de beeldrijke, in de kleurrijke Oud-Testamentische verhalen, hoeveel achting hij ook voor zijn meesters had, door hun systematische, op recepten berustende schilderwijze voldaan kon worden, noch, dat het leeren schilderen op zich zelf hem bevredigen kon, al kan men in zijn later werk zien, hoeveel hij geleerd had, hoe goed en zuiver hij den vorm kon uitbeelden wanneer hem dit te pas kwam.

Den eersten grooten indruk ontving hij in 1845 door het in Amsterdam tentoongestelde „Gretchen aan het spinnewiel" van Ary Scheffer. Hij vond hierin iets anders dan „het berekenende preciese" en sentiment en poëzie lokten hem meer dan kunstvaardigheid. Het jaar daarop vertrok hij naar Parijs, waar hij op het atelier van Picot, een schilder uit de school van David, werkte, doch eigenlijk al heel weinig van zijn gading vond. In 1848 kwam hij terug, juist toen de revolutie uitgebroken was, en wel blijkt het, dat hij niets gezien had van wat er in Parijs toen reeds in de schilderkunst broeide, want in dat jaar exposeerde hij te Amsterdam, waar hij een atelier in de Warmoesstraat had, zijn „Aäron met zijn zonen Eleasar en Ithamar in den tabernakel komende, vindt daar de lijken zijner oudste zonen Nadab en Abihu, door God gestraft, omdat zij vreemd vuur op het altaar gedragen hadden", een Bijbelsch onderwerp naar den trant zijns meesters, doch dat evenmin als het portret eener Parijsche, in Amsterdam gastrollen gevende actrice, Madame Tagny, succes had. Daar wij slechts enkele dezer composities kennen, moeten wij de gissing

wagen, dat Israëls, hoewel in zijn opvatting de uiterlijke traditie volgend, toch in zijn hart bewogener en tegelijk geëmbrouilleerder was en daarom tot dit niet waardeeren aanleiding gegeven heeft; want moge in de enkele composities, die wij kennen, ook stijl ontbreken, mogen er zekere aan het tooneel ontleende gebaren, aan de tooneel-grime ontleende expressies in te vinden zijn, er was beweging, er was een streven naar natuurlijkheid in te zien, en naturalisme was iets, dat toen niet mocht. Toen hij eens een oude, leelijke vrouw geschilderd had, zei Jan Kruseman tot hem, dat men geen leelijke menschen mocht schilderen, omdat dit den smaak bedierf en, hoewel hij later getuigd heeft, uit oude, verfomfaaide gezichten een schoonheid te kunnen scheppen, die onvergankelijk is, wankelde hij nog zoozeer tusschen zijn meesters en zijn neiging, dat hij in 1851 zijn „Mijmering" en in 1852 „Adagio con expressione" schilderde, een violoncelspeler, door Allebé op steen geteekend, en nog in 1855 op de Wereldtentoonstelling te Parijs „De Prins van Oranje, zich voor de eerste maal tegen de bevelen van den koning van Spanje verzettend" exposeerde. Ja, nadat hij zijn domein in Zandvoort gevonden en in 1856 de dramatische, aan het visschersleven ontleende episode, „De gang langs het kerkhof" geschilderd had, liet hij nog in 1861 op een Haagsche tentoonstelling een „Hanna, haar zoon Samuel aan den dienst van het altaar wijdend" zien, zoodat men gerust kan zeggen, dat hij door heel zijn leven, waarin het menschelijke in zijn opvatting steeds wijder werd, minder gebonden aan het onderwerp, meer zich verdiepend in het leven zijner figuren, nimmer opgehouden heeft, het Oude Testament voor zich te zien, zich te bezielen door de kleurrijke, beeldrijke verhalen, al is het ook, dat hij zich hierin meer verwijdde, dat het meer de geest dan de letter was, welken hij later zou te voorschijn roepen.

Toch was de indruk, welke het visschersleven op den schilder maakte, tijdens zijn verblijf te Zandvoort, waarheen hij tot herstel van gezondheid gegaan was, een blijvende. Israëls logeerde daar bij eenvoudige lieden, bij een scheepstimmerman, bij wien hij voor een groot deel het huiselijk leven deelde, en waar hij, al rondluierend, aan geen atelier, aan geen schilders, aan geen voorschriften denkend, als van zelf het leven der visschers begon op te merken: het rustige hunner bewegingen, het natuurlijke, het eenvoudige leven, waarin droefheid, angst, waarin ook de

kleine vreugden zich onvernist door maatschappelijke vormen vertoonden, een omgeving, welke zijn schildersoogen opende voor de schoonheid van het werkelijke leven, voor de poëzie in de werkelijkheid en waar hij, en dit was vooral in de eerste jaren, zag, dat het dramatische niet aan de geschiedenis voorbehouden was, dat de geschiedenis van den mensch in zijn strijd tegen de zee, gezien in het licht, in de kleur van het oogenblik, dat zulk een moment een forscher en zuiverder emotie gaf, dan het nalezen der geschiedenis geven kon.

Zoo gebeurde het, dat Jozef Israëls het historieschilderen overbracht in de geschiedenis van het visschersleven. En toch, wanneer wij „De Schipbreukelingen" zien, in de Guildhall te Londen in 1903 tentoongesteld, waarmee hij zooveel succes had, een stuk van ongeveer honderd-dertig bij twee-honderd-vijftig centimeters, waar de visschers het lijk van den verongelukten kameraad uit de golven dragen, waar de vrouw met haar twee kinderen en alle figuren donker en bitumachtig staan tegen een sombere avondlucht, waar het witte licht tusschen de wolken doorschietend, de figuren tot silhouetten maakt, dan lijkt ons dit, vergeleken met den grooten meester van later, een soort comediedraak, terwijl „De dorps-madonna", hoe knap ook gemodelleerd, vast geschilderd, goed en uitvoerig, toch niet veel anders is dan een dorpsnovelle, waaruit men ziet, hoe Israëls ook hier nog heden zijn invloeden, zijn omgeving, zijn meesters moest ontgroeien, eer hij het leven der visschers, ontdaan van de anecdote, tot het algemeen menschelijke verwijd had. Daarentegen is „Het wasschen van de wieg", een der eerste van zijn „Kinderen der zee", dat op deze tentoonstelling door de Engelschen vooral zoo hoogelijk bewonderd werd, veel vrijer van opvatting en het frissche, het gezonde der behandeling — toch reeds met dien zekeren pathetischen vorm, die zijn visscherskinderen onderscheidt — maakt dit werk, ook al zijn de atmosferische invloeden nog weinig uitgesproken, tot een meesterstuk voor dien tijd.

In 1856 had Israëls te Amsterdam op de Rozengracht een atelier gevonden, aan huis bij den Heer Helwig, wiens portret, nu in het Rijksmuseum, doet zien, waartoe Israëls destijds reeds in staat was. In 1863 huwde hij en vestigde zich op de Prinsegracht, en hoewel hij reeds omstreeks 1860 in Brussel zijn eerste, belangrijke succes had, was het toch niet vóór 1869, het jaar, dat hij in

den Haag kwam, dat hij, tegelijk met den grooten opbloei der schilders gezamenlijk, tot de ontplooiing zijner groote, hem toen nog slechts half bewuste krachten geraakte. En het was, zooals prof. Veth het indertijd snedig uitdrukte: „Wie het dus een geluk acht, in grooten kring bekend te zijn, kan zeggen, dat de heer Israëls in zijn kunstenaarscarrière het fortuin gehad heeft, met werken van voorbijgaande belangrijkheid beroemd te worden, en later met schilderijen van onschatbare waarde, dien eens verworven roem meer dan verdiend te hebben."

Na dit jaar zette Jozef Israëls, die zich, en zeer terecht, den eernaam eigen gemaakt heeft van het hoofd der Nederlandsche Schilderschool, die reeks van interieurs in, welke, in de Romantiek begonnen als dramatische episodes, zich allengs verwijdden tot een meer philosofische opvatting, waarin bijwijlen het gezin opgevoerd werd tot den patriarchalen zin voor het woord. Niet alleen wist hij de figuren met zooveel levenskennis overeind te zetten, zooals ze om het frugale maal gezeten met de waardigheid, welke de eenvoudigen kenmerkt uit den gemeenschappelijken schotel het middagmaal gebruiken of daarvoor de handen tot het gebed vouwen of zooals de vrouw bezig is met koeken bakken, met voer voor het vee koken, met naaiwerk of met de intieme verzorging van het kind, — een onuitputtelijke bron van motieven, dit laatste, voor den schilder, — maar ook de omgeving, de atmosfeer dier dompige visschersinterieurs wist hij tastbaar te maken, zoo dat de menschen er in bewogen, ademden en leefden hun eigen leven, eerst met tal van symboliseerende détails, later door niets meer aan den toeschouwer te geven dan de suggestie daarvan, overbrengend heel dit klein gebeuren in het wijd menschelijke.

Een der eerste schilderijen dezer latere reeks was „Moeders hulp", een bekoorlijk gegeven van een kleine dribbelaarster van een jaar of drie, die met een stoof komt aandragen bij de bleeke, in een stoel met kussens achteroverleunende zieke moeder.

Over dit schilderij, dat door de schilders zeer hoog gesteld werd, is in „de Nederlandsche Spectator" een polemiek geopend naar aanleiding van het feit, dat dit bekoorlijke werk met de bekroning voorbij gezien werd. Hoewel in dit werk de anecdote nog overheerschend was, zoo waren hierin sentiment en waarheid, kleur en teekening met de voorstelling op gelukkige wijze vereenigd. Het

interieur in het Museum te Dordrecht is van veel grootscher opzet; het is een mooi samengaan van naturalisme, van uit de waarheid voortgekomen stemming en als schildering staat dit werk, dat zeker een tien jaar later geschilderd is, oneindig veel hooger, ja men kan zelfs zeggen, dat dit forsch en gezond geschilderde binnenhuis het beste staal van de gezonde kracht van dezen schilder is, dat wij uit dien tijd bezitten.

Ofschoon niemand dezen meester nabij is gekomen in het weergeven van het diffuse licht, dat door het raam komt, in de gelaatsexpressie, in het levend ademen, zoo was toch het „Alleen op de Wereld" dat in 1878 op de Wereld-tentoonstelling te Parijs, voor het Rijksmuseum aangekocht is, wel het eerste werk, waarin gedachte, kleur, lijn en sentiment saamgesmolten waren tot een poëtische stemming. De inelkaargezakte vrouw vóór het bed met den dooden man, de vroege dag, die in blauwe glansen het vertrek binnenvalt, de lichtstralen als klagende violen de blauwe schemering doortrillend, om neer te strijken op den kommerlijken rug der vrouw, op den opengeslagen Bijbel op een stoof aan haar voeten, en nog een schamplicht overhebbend voor den witten man in het bed, — dit alles is hier tot zuivere lyriek geworden.

De handen van Israëls, hoe expressief zijn zij niet! Men zegt, dat van Dijck één model had met mooi gevormde handen, dat hij voor al zijn portretten van mannen gebruikte. Hier zijn de handen de dragers van een sentiment, dienen zij tot de expressie van het geval, nemen zij een belangrijke plaats in in zijn psychologisch uitdrukkingsvermogen; zij zeggen zoo sober, wat zij te zeggen hebben, zeggen het doorkilde, van de niet meer te doorwarmen handen, die de vrouw bevend van inspanning uitsteekt, om de laatste warmte van een bijna uitgebrand turfvuur op te vangen; zij zeggen van de machtelooze berusting, zooals zij bot en vierkant op de knieën liggen in „Niets meer"; en als die handen loom tusschen de knieën hangen bij een ouden uitdrager, zeggen zij van de geestelijke moeheid van „Een zoon van het oude volk", — of ook, zij zeggen in de drift, waarmee een harpspeler aan zijn klassiek speeltuig klanken wil ontlokken, van extase. Maar altijd zijn zij tot de hoogste, de innigste expressie opgevoerd, ook waar zij het kind voeren, waar zij het eten bereiden, waar zij het kommetje koffie vasthouden, waar zij stram de pen hanteeren.

Zoo Israëls vooral de psycholoog is, voor wien een schilderij

zonder gedachte nimmer compleet is, zoo hij tot de hoogste expressie wil komen, zij het ook door de meest averechtsche middelen, en nimmer begeerd heeft, bewondering te wekken door „la belle peinture", dan moet men daarom niet meenen, dat hij als schilder weinig belangrijk zou wezen; want juist, wanneer men ten volle doordrongen is van het feit, dat Israëls meer knoeit dan schildert met zijn verf, dat zijn schilderijen meer uit aarzelingen, meer uit benaderingen dan uit geregeld schilderen ontstaan zijn, — dan kan het gebeuren, dat men getroffen staat door de machtige toon, waarin hij de atmosfeer van een vertrek vertastbaard heeft, door de subtiele lichtoplossingen, zoodanig, dat alles meestemt om de figuur naar voren te halen en tegelijk te ondersteunen door kleur, door toon en door licht, zoodat de figuur vast zit in de ruimte en toch ook deze tegelijk vrijelijk erom rondwaast; — dan ziet men in Israëls een schilder, die zijn zelf-geschapen instrument beheerscht, waaraan hij minder zoekt schoone klanken te ontlokken, dan wel het tot de veraanschouwelijking zoekt te maken van het leven, van het volademend leven.

In de laatste jaren werd er door knappe menschen nog al eens beweerd dat Israels het leven der visschers zou schilderen om de „vierde stand" op te heffen. Deze opvatting van mannen, die gaarne alles in één richting zagen, was zonder eenigen grond. Daarvoor was Jozef Israëls te veel schilder, te zeer kunstenaar. Wat hem in het visschersleven trof was de natuurlijkheid waarmee zij hun kleine vreugden, hun leed, hun angst lieten zien tegen het grootsche décor der zee, hun bestaansreden en de bron van hun lijden. Wat hij als schilder vond, het waren schilderachtige figuren in een harmonieuse omgeving, vol atmosfeer en met dat onberekenbare licht, dat in een solide getimmerd vierkant vertrek slechts zelden gevonden wordt; het was het ongedwongen spelen der kinderen in de plassen, door den vloed achtergelaten; het ronddodijnen van de moeders met de kinderen; het was de dood, die het gezin treft; het waren de visschers, in contact met de zee. Ook zonder deze onderwerpen is zijn kunst groot en zonder nu nog van die portretten te gewagen, waarin hij het leven zoo nauw benaderd heeft, kan men, hetzij hij zich zelf onder het licht der lamp, hetzij hij een harpspeelster of een elegante vrouwefiguur aan het raam of een badende vrouw schildert, de zelfde wijdheid

van opvatting, dezelfde expressie, dezelfde poëzie bewonderen in het eene zoowel als in het andere.

Ja, zelfs in zijn „Koster", het concreet geschilderde werk, dat evenals de omstreeks 1880 ontstane Naaischool wel het meest zuiver Hollandsche interieur is van Israëls, is niets te vinden van wat als tendenz aangemerkt kan worden. Het wezen van dien man, van die vrouw, ieder aan een kant van de onder het raam staande tafel, waar, boven en tusschen de geplooide gordijntjes door, het kerkje in het groen allerintiemst schemert, hij met zijn stramme vingers, zelfgenoegzaam de pen besturend, met zijn paperassen, met zijn Goudsche pijp, beeld van rustig zitten, in het volle licht en daar tegenover de vrouw met haar breiwerk in de schaduw, achter die wonderlijk reëele gordijntjes, de détails op de tafel, de handen, de aangezichten, het meesterachtige van den koster, het stille deemoedige der vrouw, waaruit de gelaatstrekken weggeveegd zijn, — dit alles is hier in de wondere intimiteit, in de zoo vaste factuur, in de open, blanke kleur opgevoerd tot een meesterstuk van uitbeelding, van on-opdringende psychologie, van pure menschelijkheid.

Ofschoon het wel schijnen wil, of „De Koster", dat meesterstuk van ingetogen uitbeeldingsvermogen, alleen staat in het werk van Israëls, heeft de meester in vroeger tijd kleine genrestukjes geschilderd, van een meer oud-Hollandsche factuur, van een meer geschilderd zijn alleen ter wille van het geval, — realistische stukjes, waaraan een Neuhuys zich in zijn begintijd, waar aan Artz zich aansluit, en, schoon die stukjes niet het complete hebben, dat de Koster bezit, schoon de portretten uit dien zelfden tijd iets diepers vertoonen, zij zijn interessant als bewijs van het veelomvattende van zijn meesterschap, dat niet minder te vinden is in de vroegere schetsen, klaar levend, en in hun naturalisme bijwijlen klassiek. Hoe averechts hij ook de middelen aanwendt, om een figuur te typeeren, om het leven te benaderen, zooals in het onvolprezen portret van den schilder Roelofs, in den machtigen greep, die Veltman overeind zette, zoo houdt Israëls toch van orde en maat in zijn leven, in zijn omgeving. Niet Rembrandt hangt in zijn woonvertrek, maar Rafaël in goede gravures, Rafaël, dien hij als schilder misschien minder bewondert dan den grooten Hollander, maar wiens madonna-groepen voor hem het zuiverste zijn, wat hij in dezen kent. En nog lang kon hij kleine krabbeltjes ma-

ken uit een boek over den schilder van Urbino, met het zelfde genoegen, waarmee hij in zijn kinderjaren lithografieën nateekende.

Alleen naar zijn werken te oordeelen, kon men, den persoon van Israëls niet kennend, zich hem als een droefgeestig mensch voorstellen, gebukt onder het leed, dat hij op zijn schilderijen veraanschouwelijkt. Niets is minder waar. Hij zag het leed, hij drong dieper door in de verlatenheid, in de eenzaamheid, in de armoede, in het wezen van den eenzamen mensch, hij had de verbeeldingskracht, zijn enkele figuren tot typen op te voeren, zijn episoden van het visschersleven tot het algemeen-menschelijke te verwijden.... Maar evenals de romanschrijver niet met de figuren in zijn roman geïdentifieerd behoeft te wezen, even weinig de schilder. Want hij zelf was in zijn eigen wezen een Israëliet, uit wien de kracht van het oude volk spreekt, een Israëliet, voor wien alle philosofie levenswijsheid is; in merg en been een zoon van het oude volk, niet naar de letter, maar naar den geest, met een gezonden afkeer van alle weekelijke sentimentaliteit.

Zoo hij geen Israëliet was, kon men hem naar zijn levensopvatting eer een Griek noemen, en ondanks het enorme verschil in expressie, gelooven wij, dat het dit is, dat ons in zijn gesprekken, in zijn onbevangen zien, in de helderheid van zijn denken, telkens aan Goethe deed herinneren. Nimmer heeft hij zich vreemd gevoeld aan het leven, nooit aan de uiterlijke verschijnselen, nimmer van de maatschappelijke toestanden voor zich zelf iets anders verwacht, zelden zich in zijn gevoel van alles begrijpen geërgerd over den loop der dingen, welke hij op zijn meest met een lachje van alles begrijpen afgewimpeld heeft, alles met die groote natuurlijkheid, die ook hem eigen was.

HAAGSCHE SCHOOL III

JACOB, MATTHIJS EN WILLEM MARIS.

Aan Jacob en Matthijs Maris komt de onvergankelijke eer toe, van vroeg begrepen te hebben, dat zij nimmer tot een gevoeliger uitbeelding, tot een malscher kleur, tot een gebondener schilderwijze zouden kunnen geraken voor zij de kunst van schilderen opgehaald hadden, de techniek lenig geworden was om zich te ontwikkelen tegelijk met het aesthetische, om de kleur levend te maken, op te nemen in het geheel, om de bruine saus welke de schaduw moest voorstellen lichter te maken en te doen deelen in de kleur.

Jacob moge in zijn eerste Haagsche jaren soms nog den invloed zijner leermeesters vertoond hebben, het werk dat Matthijs en zelfs de zooveel jongere Willem in 1863 op een tentoonstelling in den Haag lieten zien was dat van een meester.

Zeker er waren toen zij aankwamen reeds goede landschapschilders zooals Hanedoes, 1822—1905, en Roelofs. In zijn Zonsondergang in het Gemeente Museum in den Haag toonde de eerste reeds een mooi begrip te hebben van de beteekenis van de lucht voor het landschap. Maar zoo Roelofs, de in 1822 geboren Amsterdammer, met volle teugen gedronken heeft uit de kleurweelden, welke de Barbizonsche meesters uit de Romantiek hebben gepuurd en die Gainsborough, Constable, Bonington, over Rubens en de oude Hollanders heen, in hun oogen hadden zitten, een weelde, zoo bedwelmend, dat zijn eerste studies uit dien tijd het zelfde zware en kleurverzadigde vertoonen; zoo hij de voorlooper was — en zijn werk had hiervan de voor- en nadeelen; — zoo hij bijwijlen hun kleurschikking met geluk toegepast had, hij heeft niet gevoeld, dat het wezen hunner kunst, zooals Simon van den Berg dit dadelijk begrepen had, Hollandsch was. En hiervan was

het gevolg, dat hij wel door hun oogen de Hollandsche weiden, de welige uiterwaarden, de groote plassen zag, maar niet door hen tot de erkenning kwam van de kunst van zijn land, van zijn ras, dat hij niet begrepen had, waarom het ging. Dit neemt niet weg, dat hij een uitnemend landschapschilder was, die den invloed van weer en wind op het landschap dikwijls met krachtigen greep wist aanschouwelijk te maken. Zelden hebben wij een schilder gehad, die de broeiende atmosfeer bij een opkomende donderbui, die het onheilspellende der leikleurige luchten, waaronder het groen der weiden geel, de koeien rood en het water zwart worden, of waar, in een soortgelijk effect een zuivere regenboog zich tegen de zwarte lucht afteekent, zóó wist weer te geven, — een machtige greep van een natuurvereerder, die, voor de kleur-dissonanten in de natuur niet terugdeinzend, zulk een verschijnsel met consequentie doorvoert, doch wien de schoonheid niet gegeven was te zien.

Toen Jacob Maris in 1870 met zijn „Veerpont" kwam aandragen, bleek het, dat de destijds te Parijs wonende schilder niet de meesters van Barbizon direct gezocht had, als wel, dat hun werken hem de schilderijen der oude Hollanders geopenbaard hadden en daarmee de aard en het wezen van het lage land van Holland. Dit is het groote verschil. Bij Roelofs was het een gulle bewondering, een bewonderend volgen, bij Jaap Maris was het een begrijpen van zijn eigen land. En geen van allen zijn omstreeks het jaar 1870 komen aandragen met een werk, waarin op zoo heerlijke wijze de tradities van ons land als van ons volk, het wezen van onze zeventiende-eeuwsche school zoo begrepen waren, zoo ten eenenmale luisterrijk de schoonheid van Hollands luchten, van Hollands land in onze eeuw is uitgezegd, als door Jacob Maris in de „Veerpont" van dit jaar. Het was de blankheid en de van kleur doorvoedheid, de vastheid van toets, de lucht, die evenals bij Ruysdael in het landschap weer de grootste, de levengevende factor was; het was de natuur, zooals zij gezien is door een kleurrijken, evenwichtigen schilder; het was de terugkeer naar een zuivere schilderkunst.

Wat hij met Matthijs het allereerst aan Nederland gaf, was de kleur, welke geen onzer schilders in de negentiende eeuw — zij het ook, dat zijn leermeester Huib van Hove die aan Nuyen ontleend

had, doch zonder veel verband met het licht had aangeduid — vóór hem zoo zuiver gegeven had. Wat hij meer bracht, was de kunst van het schilderen, de kunst, zooals de zeventiende-eeuwsche kleine meesters die verstonden. Want neen, geen enkel zijner schilderstukken verraadt Barbizonsche invloeden. Van den aanvang af moge hij in de praktische leerschool, die hij moest doorloopen, zijn weg gezocht hebben door allerlei vormen heen; — van af dit eerste schilderij, waarin hij getuigde, zijn land gezien te hebben, is hij de echte Hollander geweest: kleurrijk, blank, groot vooral in die lichte luchten, waarin Ruysdael en de Delftsche Vermeer vóór hem zoo verrukkelijk de liefde voor hun land uitgezegd hadden, forsch van toets, gevoelig van uitbeelding, breed van voordracht, vast van factuur en met een kleurrijk, maar zuiver palet. De eerste dezer steden-stukken, kleiner van formaat dan de latere, compacter van compositie, uitgesprokener van vorm, minder opgelost in de lucht, de kleur der dof-roode daken, waartegen het blanke grijs der lucht lumineuser schijnt, vertoonen alle deugden, waardoor het gezicht op Delft, de parel van het Mauritshuis, den Hollanders zoo lief is. Alle, zeggen wij? Maris gaf meer, maar gaf ook minder, want zoo het werk van den modernen meester symphonischer was, zoo kon hij niet over die feillooze, zoo in zich zelf besloten voordracht beschikken, welke Vermeer op den duur zoo onbenaderbaar maakt. Maar toch de aandoening, welke het als onderwerp schijnbaar onaandoenlijke en in wezen niet gemakkelijk toegankelijke werk van Jacob Maris geeft, is, evenals dat van den Delftschen meester, van het zuiverste gehalte. Zijn stemmingen, zijn ontroering, zijn bewondering vinden haar oorsprong in een rhythmischen gemoedsaard, welke de dingen in hun eigen glans ziend, deze tot aanschouwing brengt in de heerlijke kleurdeiningen eener rijke natuur.

Niemand in dezen tijd heeft ons zoozeer de openbaring gegeven van Hollands heerlijkheid; niemand, die vóór hem met zooveel plastische macht van uitdrukking zijn stemmingen kon vorm geven, die zich zoo op de golven van zijn sentiment kon laten gaan, maar toch ook weer niemand, die in deze stemmingen zoo heeft weergegeven het wezen der Hollandsche steden, zooals zij laag liggen onder de pracht der wolkenstapeling; niemand, die zooals hij schilderde de lage duinen, de intimiteit der trage vaarten tusschen

de moestuinen door, welker vormeloosheid opgelost is in de atmosfeer der lage grijze luchten; niemand, die de weelde van de groote trekvaarten, waartegen het donkere groen en het schitterende groen en het schonkige van een wit jaagpaard en het blauw van een kiel van zoo'n jagertje, in een zoo hartstochtelijke kleuren-pracht kon geven, als Jacob Maris, een pracht, waarvan wij in een andere aandoening alleen in Rembrandt een weergade kunnen vinden. Niemand heeft sedert de zeventiende eeuw zoo de pracht van het eigen interieur gegeven als hij, en nooit zijn sinds Ruysdael de molens zoo monumentaal vastgezet in het landschap als door hem. Wat Weissenbruch, wat Gabriël in hun molens gaven, was de grillige opstand tegen het ongebroken vlak der met rechte vaarten doorsneden weilanden, een middel te meer, om het lage polderland aanschouwelijk te maken met zijn eindeloozen horizon, onder de ijle luchten; wat Jacob Maris gaf, was het molen-monument, gesteund door er om heen gegroeide huizen, gesteund door de hooge witte wolkgevaarten, die een krachtige noordwestenwind in de lucht opstapelt — wolken, die men sedert „Jacob Mariswolken" noemt — die door haar prachtig monumentaal samenstel tot een grootsche lichtverdeeling aanleiding geven en in haar luchtperspectief een mooi tegenwicht vormen voor den hoogen opstand van een molen, een kerk, dat wil zeggen, meedoen in de compositie.

De aard zijner motieven wisselt naar de omgeving. De groote molens, zooals de collectie Neervoort van de Poll en het Museum Mesdag bezitten, dateeren uit den tijd, dat Maris, dadelijk na Parijs op den Noord-West-Binnensingel in de buurt van dien molen woonde; later werd de woning aan de Laan van Meerdervoort, naast de Bronovo-stichting, de aanleiding tot de wandelingen in de oude Laan van Meerdervoort, waaraan een zoo lyrische maannacht ontleend is, waaraan ook die in atmosfeer verdronken lage moestuintjes ontleend zijn, door welker paadjes men vroeger den schilder met een of meer zijner kinderen kon zien wandelen, terwijl die heerlijke teekeningen van ploegende paarden uit een vroegere periode van een bezoek aan Oosterbeek en de Westerbouwing stammen.

Ofschoon Jacob Maris in zijn jonge jaren allicht buiten studies geschilderd zal hebben, zoo was het meer zijn gewoonte om thuis komend zijn indrukken op het atelier in verf vast te zetten. In

deze eerste indrukken, waarin heel de emotie van den schilder veraanschouwelijkt was, waren prachtige grepen. Druipend soms van bitum, die de kleur rijper maakt, was hierin reeds de diepe toon getroffen, welke Jacob Maris in zijn midden-periode zoo lief had. De indrukken, wel die kon hij dicht bij huis, zelfs uit zijn huis gezien, of ook in de intimiteit van zijn huisgezin vinden. Enkele keeren 's zomers gingen zij naar Scheveningen, soms een dag naar Dordrecht; dat was nog het verste. Van Rotterdam gingen zij met de boot en Maris was dan niet tevreden of het weer moest op den middag veranderen en op de terugvaart moest hij dan de bui zien loskomen. Wanneer hij dan drijfnat — parapluies en overjassen mochten niet mee — op de boot naar de bui stond te kijken en die aan den lijve gevoeld had, was hij voldaan. In den kunsthandel van Wisselingh is langen tijd een schilderij geweest, waar een buiïge lucht boven de zware zeeklei hangt en het geheele landschap vervult.

Evenzoo kan men in zijn figuurschilderijen den groei zijner kinderen volgen, zooals zij zitten in den tafelstoel, op den schoot der baker, of later aan de piano, en nog later zich met naaiwerk bezighouden, vioolspelen, — of ook alleen in de portretjes, de blonde tonen der blanke gezichten, altijd omwaasd met dat zachte, onbewuste, dat eenvoudige van kinderen, verdiept in hun werk als in hun spelen. Een van de intiemste, van de deftigste tegelijk is „De Baker", het compleetst in waterverf, terwijl het zoo dikwijls ter hand genomen, nimmer tot volle bevrediging van den schilder opgevoerde schilderij, in het Museum Boymans te Rotterdam, het rijkst is aan weelderige tonaliteiten. Die baker is wel het type van haar soort. Het gelaat deftig onder de zuiver geplooide kanten kornet met de lange kant in den nek, het zijden lint strak daarom heen gevouwen; de zwart zijden japon, waarop het bakerkind ligt in het paarlige wit der lange jurk, vastgehouden door de stramme handen der baker, terwijl vóór haar een grooter zusje, de armen op den rug, lichtelijk voorovergebogen naar de kleine staat te kijken; dat alles in een diepe toon van rijp-blauwe, van zacht-bruine tinten, met verschillend wit en verschillend zwart en het rood van een Smyrnaasch kleed, dat het geval releveert, terwijl het blauw van den fond gerepeteerd wordt in een blauwe ceintuur en een blauw fluweelen kussen op den grond naast de baker, wier zwarte kleeding gesteund wordt door een zwarte piano, is dit schilderstuk

in zwaarder dracht, in een meer moderne kleurvoeling, een zuivere reflectie van het huiselijk leven van den schilder, zooals de Hooche, zooals Van der Meer dat vóór hem gaven. ·

Men heeft in den lateren tijd, bij het zien van deze heerlijke werken, dikwijls betreurd, dat hij door omstandigheden gedwongen was, zich meer tot het landschap te bepalen; doch zoo men den molen uit de collectie Neervoort van de Poll, de groote brug, vroeger behoorend aan den heer Staats Forbes te Londen, ziet, wie, die dan nog de levensomstandigheden kan wraken, die Maris tot deze meesterwerken brachten? Breed van lijnen, deze brug, rustig, krachtig ook; levensvol zelfs in de dommelige rust van het oud gedoe van een molen, de compositie verborgen onder het meesterlijk evenwicht, dat er heerscht in dat schijnbaar argelooze samenstel van kleur, van licht, blank van veel wit, dat zich herhaalt in het wit der figuurtjes, in de brugleuning, in de zilverige lucht; een wit, tonig in het blank ensemble door het rijpe der kleur, forsch zelfs in de vlakke schaduwbrokken, doorgevoerd overal tot vasten toon, zóó, dat de baksteenen walkant onder de brug, zóó, dat de zandschuit, waarop de schipper rustig zijn pijp aansteekt, zóó, dat heel die schaduwpartij is een wonder van geschilder, van détails, van verzorgdheid, van streelende penseelzetjes, waarvan men niet uitgekeken raakt, tot het oogenblik, dat men, achteruitgaand, heel dat stukje verrukkelijke schilderkunst ziet verdwijnen onder de lumineuse blankheid der lucht, onder de kracht van de brug met figuren, breed en licht, onder het malsche rood van daken en tintelende geveltjes. Geen enkel trekje van zoo'n meesterwerk is verwaarloosd of ook met minder liefde behandeld; ieder brokje ademt aandacht, ieder détail is of het een portret is. Een werk als dit imponeert niet slechts, het bekoort ons door de wijze, waarop het zoo heel en al uitgesproken is.

Hier is het punt, waar Jacob Maris staat naast den Delftschen Vermeer. Ook het stadsgezicht van dezen enormen schilder imponeert niet slechts door het licht — en in het lichtgevende van zijn wolken staat hij even onovertroffen — maar het bekoort evenzeer door de détails, door de heerlijke wijze, waarop alles gezegd is, zonder dat de indruk van het geheel verloren ging.

En dan, is ooit sedert Ruysdael aan het Noordzee-strand

het groote mouvement der wolken in haar wisselende vormen in het uiteenspatten van het licht, in de gierende vaart der voor elkaar en langs het diepe blauw der lucht heenjagende gevaarten, waarin figurenformaties steeds verschuiven, een wolkenstrijd, nauw beroerend het stille lage grijs van het strand, waar, onder het opstuiven der meeuwen, een schelpenvisscher bezig is, aan deze sombere eenzaamheid een klein bestaan te ontworstelen, beter begrepen, dieper gevoeld en grootscher gezegd? Werd ooit, zeggen wij, alle landschapschilders voor onze oogen oproepend, een onderwerp machtiger aangepakt, vaster doorgevoerd en meer uit de verf geschilderd dan dit strand? Dezelfde deftigheid, waarmee Ruysdael zijn schilderijen in het vierkant zette, even bezonnen als diens molen, is er in dit strandgezicht iets breeders, iets minder toegeknepens; het diepe bruin der paardjes, het rood en blauw der visschers, de lichtschampen op de enkele scheepjes in hun émailkleuren van oud-Delftsch, brengen dit majestueuze landschap terug tot het dagelijksch leven, geven evenwicht en rust, van dat evenwicht waarin hij ons de ziel van het Hollandsch landschap te aanschouwen gegeven heeft.

Is het ooit gebeurd, dat uit een gezin drie zonen, alle drie artiesten, allen meesters zijn voortgekomen, allen op verschillende wijze groot? Drie broers, allen het leven ingaand met een zelfde ideaal voor oogen, alle drie zich bewegend naar een eigen weg: Willem, de jongste, de op het zonlicht verliefde, het volle zonlicht zooals het in gouden glorie ligt uitgespreid over weiden en plassen of zooals het 's morgens verjaagt de nevelen, den dauw van de weiden optrekt en zich weerspiegelt in de vochtige veertjes van het wilgenloover; — Matthijs, die zijn droomen met de realiteit zijner herinneringen tot openbaringen maakte, en Jacob, die, naar het wil schijnen, trager zich uitsprekend, langzamer en meer tastend, de hooge vlucht voorbereidde, welke hij zou nemen, voorgaand zijn jongere broeders, bewonderend Thijs — en dit was vooral in Parijs, — zorgend voor hem, breed en groot als zijn natuur was van den aanvang; drie broeders, allen grootelijks begaafd, allen zuivere schilders, die van kind af voelden den weg, die vóór hen lag en schilders waren op een leeftijd, toen de meesten nog op de schoolbanken zaten. Zoo kon het gebeuren, dat zij van den aanvang af dachten, voelden en zich uitspraken in verf, zonder dat

ooit een litteraire neiging hun denkvermogen — dat zich op de logische doorvoering van hun schilderij concentreerde — troebelde: Jacob, die, door zijn schoolonderwijzer in zekeren zin ontdekt, reeds op twaalf-jarigen leeftijd bij Stroebel in de leer kwam, Matthijs, die op den zelfden leeftijd bij Louis Meijer kwam en Willem, die geen ander direct onderricht dan van zijn broeders ontving.

Wel gelukkige omstandigheden waren het, waaronder zij aankwamen. Opgegroeid in een gelukkig, eenvoudig huisgezin, waar de vader, van vaderszijde een Oostenrijker, Maresg genaamd, een drukker was, die een twaalf gulden per week verdiende, niet belast met vooroordeelen, door eenzijdig intellectueel ontwikkelde ouders en voorouders; eenvoudige, verstandige menschen, die de talenten hunner zoons erkenden en het schilderen als een mooi, een heel mooi ambacht beschouwden, en niet als een luxe, — waren de beide oudsten al spoedig verplicht, te werken naar ieders gerief om te kunnen leven en leerden zij hun vak door het copieeren van oude en moderne schilderijen in waterverf, werkend voor en leerend bij schilders, een vakopleiding deze naar oudvaderlandschen trant.

Johan Anthonie Balthazar Stroebel, bij wien Jacob deugdelijk onderwijs genoot, werd in 1821 te 's Gravenhage geboren en was achtereenvolgens de leerling eerst van B. J. en daarna van Hubertus van Hove. Evenals zijn laatste leermeester heeft hij zich in de Oud-Hollandsche „doorkijkjes" onderscheiden, doch waar zijn meester deze in de blanke tonen der kleine meesters, vooral in de lichtpartijen met veel geluk overbracht, daar zocht Stroebel dit voornamelijk in zoneffecten, die hij in een warmeren, soms wat branderigen, maar in een zoogenaamd Rembrandtieken toon zocht uit te drukken. Deze interieurs maakte hij dikwijls tot het décor van eenvoudige historische gebeurtenissen, waarin hij zich een kundig schilder toonde. Hij liet zijn leerling vooral aquarellen naar stillevens maken of ook naar modellen werken, die hij zelf had, een wijze van onderricht, waaraan Jacob Maris een groot gewicht hechtte, zoodanig, dat men later in zijn nalatenschap een stukje vond, dat direct op zijn leermeester gegrond was. In dien tijd werkte Jacob Maris ook veel buiten en maakte uitvoerige potloodschetsen van het bordes van het Haagsche stadhuis, een teekening van een groote pomp en een groote teekening van den zijgevel van het

stadhuis. Dr. Veth, die deze teekeningen in het bezit van den schilder Stroebel gezien heeft, schreef daarvan het volgende: „Deze laatste is in grijze potlood-omtrekken, met de meest minutieuse nauwkeurigheid op het stuk van bizonderheden, maar toch ruim, met een perfect gevoel voor verhoudingen en, men zou zeggen, met veel kleurzin uitgevoerd. Het is een blad, waar een archeoloog geheel bevredigd door kon zijn, en toch elke schilder schik in zal hebben, zonder dat er velen zijn, die het den knaap nadoen, laat staan verbeteren zouden".

Des avonds bezocht Jacob Maris, evenals Thijs, die op zijn twaalfde jaar bij Louis Meijer in de leer kwam, de Haagsche Academie. In 1853 volgde hij Huib van Hove naar Antwerpen, waar hij tusschen 1854—56 de Academie onder de Keyzer en Lerius bezocht en waarheen het laatste jaar ook Matthijs zich begaf.

Na Antwerpen vestigden de broeders zich in den Haag, waar Jacob den zieken Louis Meijer behulpzaam was en waar hij ook verder tijd vond, voor zich zelf te schilderen. Ook waren zij eenigen tijd in Oosterbeek, waar zij den ouden en den jongen Bilders, de Haas, Mauve en Gabriël aantroffen en waar Jacob Maris uitvoerige studies schilderde, die eerst later bekend werden, doch niet gemaakt met de zekerheid, waarmee Willem reeds op zeventien-jarigen leeftijd koers zette.

Het was, zooals wij bij Allebé reeds gezien hebben, toen de tijd der kabinetstukjes, en aan dezen vorm, die door de collectionneurs zeer gezocht was, voldeden de jonge schilders gaarne voor een klein prijsje. De schilder Blommers, die in dien tijd met Willem en Thijs Maris in hetzelfde huis een atelier had, vertelde mij hoe onder anderen de heer Jacobson — de eenigszins mysterieuse figuur, die niet-officieel, dikwijls diplomatieke diensten bewees aan Willem III en Koningin Sophie, en naar men zegt een voornaam aandeel in de oplossing der Luxemburgsche kwestie had, — de gewoonte had, bij jonge schilders paneeltjes van de grootte eener hand te bestellen, waarvoor dezen zich gelukkig achtten een tientje te krijgen. Jacob Maris en Blommers schilderden zoo'n paneeltje vlot weg en retoucheerden het daarna, terwijl Matthijs door telkens overschilderen, er weken aan werkte. De Macaenas vond, dat hij voor zooveel werk wel vijf-en-twintig gulden mocht geven, hoewel het naar zijn zin te donker en te geëmpateerd was.

Eindelijk bood Blommers aan, een ander voor hem te maken en daarvoor het paneeltje van Matthijs Maris te krijgen, een ruiling, waardoor beide partijen bevredigd waren, en waarbij de heer Blommers aan het langste eind trok.

In 1865 trok Jacob Maris naar Parijs. Hij had er een atelier en bezocht het atelier van Hébert. In dezen tijd schilderde hij een reeks Italiaansche meisjesfiguren die door kleur, uitbeelding en schilderwijze uitmunten. En al moet zijn leermeester gezegd hebben Jacob Maris weinig te kunnen leeren omdat hij een achtergrond kon schilderen, hij kwam uit het kleine gedoe in een voornamere kleurschikking, in een fijnere beschaving, zooals bevestigd wordt in het meesterlijk geschilderde Marlotte, het in paarlgrijzen toon, uitvoerig geschilderde stadje tegen een heuvel, evenals door het zoo heelemaal compleete Moegewaakt.

Doch langzamerhand werd hij meer zich zelf, zijn toets werd smijdiger, de kleur persoonlijker, de voordracht vrijer en — het figuur was nog hoofdzaak — in de prachtige schilderstudie van een slapende vrouw kan men den weg volgen, waarop zijn persoonlijkheid zich ontplooide.

Met de verrassende Veerpont (er zijn drie verschillende) bevestigde hij zich als een zuiver schilder van het Hollandsch ras krachtig en delicaat, voornaam en intiem, ontoegankelijk zijn werk voor de menigte, expansief voor wie het begrijpen, liefhebben, een meester, hij, eerbiediglijk omstuwd door de jongeren, van den aanvang tot het einde de groote meester der Haagsche school, aller voorganger.

Het wil gebeuren dat er een verandering in ons plaats heeft, waarvan wij ons niet eerder bewust worden dan nadat het tot ons komt, dat wij iets missen wat we vroeger bezaten. En willen wij dan terug tot de vroegere denkwijze, de oude wijze om ons uit te drukken of om de dingen te zien, dan bemerken wij met schrik dat dat vroegere wat ons liever toeschijnt, verloren is gegaan, onherroepelijk. De oorzaken hiervan liggen doorgaans in het duister, de wil heeft er te weinig deel aan.

In het eerste deel der negentiger jaren, bij sommige schilders reeds vroeger, bij enkele jongeren iets later, moet er in de Haagsche school iets omgegaan zijn, dat hoe in den beginne ook onzichtbaar, toch een verandering in het werk met zich bracht.

Was het geweest in den tijd der ontwikkeling, van wording,

dan had het kunnen getuigen van zoeken. Doch het was na 1887, misschien wat later, de mooie tijd, dat de Haagsche school met meesterwerk na meesterwerk haar roem bevestigde. Moge het zoo zijn, dat men zelden lang kan blijven op een toppunt, kan blijven op iets wat een actie van stijgen, van bereiken en.... van dalen in zich houdt, — zoo behoeft hier geen directe verandering uit voort te komen. Trouwens het verschil lag noch in het onderwerp noch in de opvatting. Het was een nuance in de toon, misschien ook in de stemming, maar toch zoo, dat deze nuance voor Jacob Maris het verlies beteekende van die klankrijke volle toon, van die rijpe kleur, die den toeschouwer zoo konden ontroeren.

Een der tegenwoordige meesters, in wiens landschap deze kentering eveneens viel op te merken beschouwde dit egalere grijs, dit egalere licht, juist als een winst in fijnheid, als een winst in oorspronkelijkheid, als een vooruitgang dus. Eene opvatting welke te eerbiedigen is. Ook is het wel waarschijnlijk, dat het positievere denken, het wegzinken der romantiek van deze verandering een der oorzaken was.

Er was nog een gewichtige factor voor het lichter worden der schilderijen. Dit was het in onbruik raken van het mooie maar voor het behoud der schilderijen dikwijls verderfelijke bitum. Het kon zoo iets molligs aan een toon geven, het wit werd er zoo warm door, men kon er zoo prettig op schilderen en Jacob Maris maakte er een ruim gebruik van in de prachtige impressies, die hij op het atelier schilderde, van iets wat hem in de natuur getroffen had en ook in zijn schilderijen gebruikte hij het een tijdlang ofschoon minder en met mate.

Het schijnt, dat in het Engelsche klimaat de bitum spoedig zwart werd en het geheele schilderij donker maakte. De klachten hierover mogen de schilders zelf niet bereikt hebben, de kunsthandel zal er wel last van gehad hebben.

Daargelaten of dit afzetgebied heilzaam is geweest voor het gehalte onzer schilderkunst, de smaak, vooral die in Engeland-Canada-Amerika was voor de schilders van te veel belang om dien gering te achten. En ofschoon het werk der Fransche luministen destijds niet bij de Haagsche schilders in den smaak viel, het is wel waarschijnlijk dat dit egaal lichte werk in den vreemde invloed had op den smaak en de vraag naar lichter werk een groote factor werd. Hierbij kwam dat tegen de witte muren van de „hall",

waar de Engelschen het moderne werk meestal hingen, het fijnere en egalere grijs van onze kunst in deze periode beter voldaan moet hebben.

Jacob Maris moet de oorzaak dezer verandering gezocht hebben in de routine, in een tegen zijn wil ontstane manier, althans hij maakte eens de opmerking, dat hij „het wel prettig zou vinden indien hij voor korten tijd het gebruik van zijn rechterhand verloor: met de linker zou hij allicht onbeholpener zijn en weer schilderen zooals vroeger.” Het is waar, zijn techniek was verfijnder, de toets egaler, de voordracht keuriger geworden dan in de zwaardere stukken, minder gebaseerd op licht en donker, completer vooral ook in de uitbeelding. Het waren zeker mooie schilderstukken, waarin ontzaggelijk veel te bewonderen viel, maar toch was het soms of men er iets in miste, of er een zekere zwakheid over lag uitgespreid, dat niet onwaarschijnlijk samenhing met zijn ondermijnde gezondheid in die jaren. Dat dit grijs hem niet bevredigde is zeker. Zijn zoon Willem, de portretschilder, vertelt hoe zijn vader, als hij een stuk of zes van die grijze stukken gemaakt had, naar kleur verlangde en dan een van die fonkelende trekvaarten schilderde. De lust daartoe kwam hem, als hij laat op den middag uit het raam zat te turen — hij woonde toen nog in de Laan van Meerdervoort bij Bronovo, — op den vijver van Zorgvliet, toen nog natuurlijk en mooi, en getroffen werd door het welige groen aan den waterkant, door de stralen der namiddagzon hooger gekleurd. Dit was hem de aanleiding en met een teekeningetje van een trekvaart aan de Witte Brug of zoo, ontstond dan dat prachtige stuk kleur, met de warme, van kleur en licht vervulde lucht, met het sterke groen langs het jaagpad, met het grijs van het paard, een symphonie van kleur, schitterend voorgedragen.

Dit was nog in '95.

Met de aquarel was het al hetzelfde.

Of men die al precies hetzelfde begint als vroeger, dezelfde kleurschikking neemt, de teekening op dezelfde hoogte liet drogen — er was toch niet meer hetzelfde gebondene, warme en eenvoudige in te krijgen, dat men vroeger ongezocht vond, hetzij dat de eischen, zonder dat men zich hiervan bewust was, hooger zijn geworden, of omdat de schilders onbewust iets moderners, fijners zochten. Dan begint het getob, de een weet het aan het

slechter worden van het Whatmanpapier, dat spoediger vermoeid werd dan vroeger; de anderen meenden, dat Jacob Maris te zwaar was geworden om zich over de teekentafel heen te buigen. Dit kon waar wezen, maar het was niet de wezenlijke oorzaak. De heel enkele waterverfteekeningen, welke nog onder zijn handen vandaan kwamen, waren veel uitvoeriger gemodelleerd, oneindig fijner genuanceerd dan die uit de zeventiger jaren in de collectie Drucker in het Rijksmuseum, maar de kracht dezer prachtige aquarellen, de verzadigdheid der kleur bij enkelvoudige voordracht, de warmte, de overtuiging, deze zocht men er vergeefs.

Niet bij alle meesters dezer groep werkte deze verandering hetzelfde. Bosboom, die zich willig aan den invloed van Jacob Maris en het impressionisme overgegeven had, Bosboom ging heen voor die verandering volbracht was. Jozef Israels zocht het meer in het transparante, in de dunne verfbehandeling. De al vroeg gestorven Mauve had in zijn werk de verandering van atmosfeer ondergaan, tusschen de duinweiden in den Haag en het droge Gooi, waardoor zijn werk om zoo te zeggen iets leeger werd. Bij Neuhuys openbaarde het zich in zijn binnenhuizen in een gemis aan verband, in een meer naast elkaar staan van lichte tinten en kleuren. In zijn buitengegevens kwam het hem evenwel ten goede. Hier werd hij doorschijnender en, op een gevoelige manier, meer plein-air. Weissenbruch vond in het oplossen der kleur in het licht zijn hoogste uitdrukking. Hij wist het licht, het grijs in het oneindige te wisselen en zijn strandgezichten uit de latere jaren zijn dikwijls aangrijpend van verlatenheid, van grootsche eenzaamheid. Ofschoon Willem Maris de mollige toon verloor, welke het werk uit zijn middenperiode zoo waardevol maakt, zoo lag de weg naar grootere lichtexpansie geheel in zijn natuur. Hiermee is niet gezegd, dat die groote tentoonstellingstukken uit de latere jaren altijd op de hoogte waren van zijn groot, zijn oorspronkelijk talent, alswel dat hij zooals in de witte koe uit de collectie-Neervoort van de Poll — het schilderij van hetzelfde onderwerp in het Suasso museum heeft door vernis of iets anders ontzaggelijk veel verloren — tot een lichtanalyse gekomen is, zooals we deze hier nauwelijks kenden en tot een breedheid van gebaar zooals wij dat stellig van hem niet gezien hadden. In later

jaren, dit schilderij zal van 1890—91 zijn, werd zijn werk evenals dat van zijn broeder egaler, maar toch dikwijls verwonderlijk stralend.

Het is waar, hem was de tijd gegund door deze overgang heen te komen, terwijl de tijd voor Jacob Maris krap gemeten was.

Het vroege werk van Jacob en Matthijs Maris is niet altijd gemakkelijk te onderscheiden. Beide ondergingen door hetzelfde milieu, door tamelijk wel dezelfde meesters, door een gezamenlijk ondernomen reis door Duitschland en Zwitserland nagenoeg dezelfde invloeden. Beide ondergingen de geest van den tijd, zoowel hier als in Antwerpen en Parijs en bewust of onbewust offerden zij hieraan en hoe verschillend ook, zoo waren zij beide schilders met groote aandacht voor hun ambacht.

Dit werd nog sterker door hun reis, waarvoor zij het fortuintje besteedden dat zij te danken hadden aan een hun, door bemiddeling van de Bloeme gedane opdracht om in het Huis ten Bosch copieën te maken van Frederik Hendrik en Amalia van Solms, waarvoor zij ieder zevenhonderd gulden ontvingen. De heenreis ging per boot over Keulen naar Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe, Bazel en Lausanne en terug over Neuchatel, Dyon, Fontainebleau en Parijs. In Keulen troffen zij een tentoonstelling waar de schilders der Duitsche romantiek Moritz von Schwind, Kaulbach, Rethel en enkele anderen aan Matthijs de bevestiging gaven van wat hij in Antwerpen had leeren vermoeden en waarvan Jacob alleen de cartons bewonderde. In ieder geval, zoo men de motieven van deze reis bij Matthijs meer in de behandeling der onderwerpen dan in de onderwerpen zelve terug vindt, zoo is het wel aan te nemen dat de intiemere onderwerpen Jacob langer bijbleven, dat wil zeggen tot in zijn Parijschen tijd. Er was in het werk van Matthijs al vroeg een zin voor het sprookjesachtige dat hij altijd behouden zou en waar al spoedig een drang naar het mystieke bijkwam die het over het verhaaltje heenbeurde. Het is niet onwaarschijnlijk, dat de zin voor het eerste al vroeger tot hem gekomen was door de prentjes welke zijn vader, die drukker was, zooals Willem Maris gaarne vertelde, mee naar huis bracht. Allicht waren onder die prentjes nadrukken van Richter of navolgelingen van dezen illustrator, misschien zelfs van von Schwind te vinden.

Wij herinneren ons op een boekverkooping een teekeningetje op dun postpapier gezien te hebben, dat op naam van Matthijs Maris stond. Het was het werk van een kind, dat een prentje natrok en telkens bijteekende. Het gegeven was niet ongelijk aan den Hannekemaaier en hoe eenvoudig, de teekening van het figuurtje was goed begrepen.

Van Jacob zijn verschillende keukens bekend met een Scheveningsche vrouw, in waterverf en olieverf. Ofschoon nog aarzelend van compositie is er een streven naar kleur in te herkennen, en doet — al merkte een schilder er bij op, dat het zulk een troost was te weten, dat zelfs een Jaap Maris wel eens leelijke dingen gemaakt had — al iets vermoeden, ook omdat het ten eenenmale vrij is van zelfvoldaanheid.

Vergelijk hierbij het kleine meisje van Matthijs, dat aan den uitgang van een slop naar buiten kijkt, dan is dit stukje verwonderlijk zeker en compleet, ook al zit er heel wat zoekens onder de dikke verf. Zoo iets compleets als het nog al besproken keukentje zou Jacob Maris in die jaren niet hebben kunnen maken, ook al gelijkt de schildertrant meer op den lateren Jaap dan op die van Matthijs. Alleen de partij van het raam met het diffuse licht laat de fijne qualiteiten zien waarover de laatste toen reeds beschikte.

Aan den zin voor het primitieve, voor het mystieke zocht Matthijs ook uitdrukking te geven door het licht zooals dat door een raam of tusschen daken doorzeeft. Een licht, dat soms herinnert aan die eenvoudige krijtteekeningetjes, waar Rembrandt het goddelijke in een soort aparte lichtsfeer plaatst die, zonder tegenstelling van donker, niet anders is dan het witte papier door een paars lijntje geisoleerd.

De invloed van Matthijs op Jacob is feitelijk niet veel meer dan een sprookje. In dezen vroegen tijd heeft de oudere broer niets met den jongeren gemeen, eer langs zijn leermeesters was het dat hij zijn weg zocht. Hij wist dat hij er alleen zoo komen kon, langzaam, maar direct. En of hij in Parijs — ook al volgend hierin een meer algemeene richting — figuren in een kerk schilderde, een knielend vrouwtje voor een kapelletje of van die Duitschachtige meisjesfiguren bij een vogelkooi — hoe anders is hij daar als Matthijs! Hoe enkelvoudig, hoe direct afgaande op zijn doel zonder zich op te houden bij dat bijzondere, dat ongedefinieerde,

dat ompeinzen met het penseel, waarbij de aandacht van Thijs eigenlijk pas begon.

De schildersnatuur van den oudsten broer was door en door gezond en hoezeer hij Matthijs ook bewonderde, zijn groote gaven erkende, hij betreurde bij hem de neiging naar het primitieve, zooals hij het vaaggedefinieerde uit diens Engelschen tijd een achteruitgang vond bij het complete werk uit Parijs. Van het werk uit den Haag kende Jacob, zooals hij mij vertelde, weinig. En zeker heeft hij niet gedacht dat Matthijs toen al zoo naar het primitieve neigde als in het verwonderlijk gevoelige stukje van de jonge moeder, die neerknielt om het kind van dichtbij een jong geitje te laten zien.

Het houten beeldachtige van het kindje, de scherp gesneden contour der jonge moeder, de houten pootjes van het geitje, in alles is het primitieve gezocht, alleen in de omgeving niet.

Even als de primitieve schilders, die hun verrassende knapheid, de forsche voordracht, waarmee zij een portret schilderden, zochten te loochenen om toch maar hun kunde ondergeschikt te houden, om die niet ten toon te spreiden tegenover het heilige van hun onderwerp, en de figuren der Passie te geestelijker, te onmaterieeler, te mystieker te doen lijken. Dit is wel het fundamenteele verschil tusschen de vroege Schilders en de Renaissance, tusschen een van der Weyden en een Rubens.

Evenzoo Matthijs Maris. Het was hem hier niet te doen om zijn kunde in het teekenen, om zijn meesterschap in het schilderen te toonen, als wel om voelbaar te maken de teerheid van het onbeholpene, het aanvallige van het hulpelooze, tegenover het beschermend gebaar der jonge moeder. De twee schilderstukjes van dit motief doen in hun naief realisme en hun kinderlijke vroomheid eer denken aan de verluchting van een misboek dan aan een Hollandsch schilderijtje. Alleen de kleine waterverfteekening van dit onderwerp, die Isaäc Israëls bezit, is wat de kleur, wat de gebondenheid van het geheel betreft, niet alleen veel gevoeliger maar ook verder doorgevoerd; men kan dit meesterstukje tot de Haagsche school rekenen. Bij Jacob zou men meenen, dat hij in deze waterverf eerst tot zijn volle uitdrukking was gekomen, doch bij Matthijs was het andersom, hij zocht strakker vorm, strenger als men daarvan bij zoo iets liefelijks spreken kan, kinderlijker voordracht.

Ons is geen werk bekend, waarin Matthijs Maris van dit gevoel voor mystiek zoo volkomen de uitdrukking vond als in het Bruidje uit het Museum Mesdag. De ster, meer een klimopblaadje boven het hoofd, het licht daarbij het met geheimzinnigheid omweven wezen der bruid — nergens is zijn verbeeldingskracht gebondener, maar ook nergens peilt zij dieper en wel zelden is het onuitsprekelijke zoo verzichtbaard.

Wat de schildering betreft zou men den Londenschen recensent die over de Engelsche vertaling van dit boek schreef en zeker wist dat het in Londen geschilderd was, gelijk geven. Wat de geest van het belangwekkende werk aangaat behoort het meer bij zijn primitief-mystieke periode. Want het is wel opmerkelijk, hoe in Engeland de zin voor schoonheid bij hen gaat overheerschen, terwijl deze in dit werk vernevelt om plaats te geven aan het meer ascetische. Haverkorn van Rijzewijk daarentegen stelt het werk in zijn Haagsche periode. De kunsthandelaar van Wisselingh moet het daar reeds op zijn atelier gezien hebben. Dit wordt bevestigd door den vroegeren vertegenwoordiger van het huis Goupil in den Haag, H. G. Tersteeg, die zich herinnert dat de schilder H. W. Mesdag het belangwekkende werk van Willem Maris kocht en het voor dien tijd reeds lang oningelijst bij dezen had zien hangen. Dat Mesdag zijn studies kocht, studies van Matthijs kocht, van Willem Maris, weet ik van de Bock, en dat deze werken door Matthijs in den Haag achtergelaten zijn bij zijn vertrek naar Parijs, wordt eveneens bevestigd; toen de weduwe van Jacob Maris na diens dood aan Matthijs vroeg haar het werk van Jacob te zenden, dat deze indertijd van Parijs mee naar Londen genomen had, moet hij geantwoord hebben, dat hij het doen zou, ofschoon zij het niet verdiende, want dat zijn broeders zijn werk van vroeger verkocht hadden. Het is dan ook wel zeker, dat dit alleen in den hoogsten nood geschiedde.

Hoe verwonderlijk het is, dat Matthijs toen reeds psychisch zoover ontwikkeld was, dat ook zijn voordracht reeds zoo suggestief kon wezen, al deze gegevens maken het wel zoo goed als zeker, dat het boeiende schilderstuk in den Haag ontstaan is. Het feit, dat hij in diezelfde jaren voor een jong meisje in het medaillon een amor teekende met den dood erachter, die het in den vleugel beet, is uit dezelfde ascese als het Bruidje.

Toch kon hij in die Haagsche jaren ook weer een schilder

wezen met schilderlust, met drift, die van de slachtplaats een schaapskop mee naar huis bracht en deze schilderde als een geboren „maitre de la brosse", in één lust door, met iets van den ouden Hollander en met het breede gebaar dat men meende dat de Barbizonners ons brachten!

In 1869 was Thijs Maris naar Parijs gegaan op aanraden van zijn moeder, die geen raad wist met dezen onpractischen zoon, die liever zijn werk uitveegde en verstopte, dan het te verkoopen. Jaap, altijd goed voor zijn broeders, vroeg hem over te komen. Jaap was daar, na het atelier van Hébert bezocht te hebben, den technisch zoo knappen meester, die, nadat hij hem een fond had zien schilderen, met de Fransche bewondering voor het kleurgevoel der Flamands, getuigde, dat hij hem niets meer te leeren had, — met vrouw en kind geïnstalleerd en het viel hem niet moeilijk, den uiterst matigen Thijs ten zijnent te ontvangen.

Toch bleef ook hier het loslaten van zijn werk het punt, waar hij moeilijk overheen kon komen. Jacob Maris vertelde, hoe Thijs de prachtigste dingen maakte, totdat hij, op een hoogte gekomen, dat het schilderijtje gemakkelijk in een dag afgemaakt kon worden, alles weer het onderste boven gooide en niet te overtuigen was van de voortreffelijkheid ervan. Zoo schilderde hij onder anderen een „Moeder en kind", waarvoor de vrouw van Jacob Maris met haar kind poseerde. Dit werd volgens Jacob een zijner mooiste werken, zoo wat de aangezichten als vooral het modelé der beentjes en voetjes van het kind betreft. Toen het bijna klaar was, begon hij alles stijf, oud-Duitsch te maken, de beentjes met linten te omwikkelen, tot het tot niets kwam. Wij gelooven, dat Jacob dat zelfde gegeven in den zelfden tijd schilderde, althans een „Moeder en kind", met iets van Fransche manieren geschilderd in een grijs-bruinen toon, bevond zich in zijn nalatenschap.

Intusschen schilderde Matthijs in Parijs zijn meest complete, zijn meest verrassende stukken, wonderen van doorwerkte techniek, van doordachte uitvoering, wonderen vooral van begrip, van liefde en van een uitbeelding zooals de primitieve Vlamingen die alleen kenden. Het was niet zijn eigen stemming die hij weer wilde geven, het waren de dingen om de dingen, „l'âme des choses," zooals de Goncourts het zoo gelukkig noemden, een realisme in hoogste instantie, voorgedragen in subliemen eenvoud.

Nobeler voorbeeld hiervan dan het Souvenir d'Amsterdam, het

stadsgezicht dat hij op aansporen van Jaap om mee te helpen in de kosten van het gezin, naar een door zijn vriend Artz meegebracht stereoscoopplaatje van Amsterdam schilderde, is mij niet bekend. Dit werk staat, zoowel wat helderheid en veelomvattendheid van blik als van onfeilbare hand betreft, alles doorwasemd van een sentiment, dat meer schijnt te huizen in het wezen der grootstad zelf dan in des schilders gevoelsdiepten, wel daar als het hoogste dat de zuivere uitbeelding om haars zelfs wille bereiken kan. Eenvoudig voorgedragen, alsof het vanzelf sprak, dat alles zoo volmaakt, zoo compleet is, zoo tot in het kleinste doorgevoerd en toch zoo vlak, is dit stadsgezicht zeker wel het zuiverste, het volledigste portret, dat ooit van Amsterdam gemaakt is. En de uitvoerigheid, waarmee niet alleen het sluisje op den voorgrond met het sluiswachtershuisje, met de schuit, waarop een vrouwtje aan 't roer staat in het fijne paars van een jakje van dat paars, dat hij in zoo menig werk tot de ongelooflijkste kleur-essence heeft overgebracht; het stille, het trage van dien voorgrond van eenvoudig Hollandsch leven, de brug vol van voetgangers en karren in de verte en altijd nog weer andere bruggen met voetgangers verderop, die zich aan het oog van den toeschouwer ontdekken; de hooge Amsterdamsche huizen, die het heele grachtengedoe intiem en levend maken onder de ophaalbrug, die zich door de vastheid van vorm en van toon monumentaal afteekent tegen de dunne geelgrijze lucht, — een monument dit van het oude Amsterdam en toch zoo natuurlijk, zoo geheel aanvaard zonder iets in tonaliteit te omwazen of op te offeren en toch met die warme atmosfeer omwikkeld, die een eigenschap van Amsterdam is. Geen enkel schilderstuk valt hiermee te vergelijken of het moest het verschiet wezen op van Eycks „Vierge au donateur" in het Louvre, dat door dezelfde juistheid van zien onze bewondering afdwingt.

Zeker, Jacob Maris heeft later gezichten aan de stad Amsterdam ontleend, waar in de inspiratie van het oogenblik de toetsen feller meegesleept schijnen; hij heeft luchten opgebouwd boven de grachten, onder welker beweeg deze klein en laag lijken; veel malen heeft hij Amsterdam als motief genomen, waarmee hij het geheel van licht en kleur en lijn in rhythmische zwellingen tot een symphonisch gedicht opvoerde; wat later heeft Breitner het groote stadsbeweeg van Amsterdam met machtigen greep, brok-

stuk, na brokstuk, vol kleur en vol leven overeind gezet tegen het oude décor der grachten of van den Dam, — maar geen van beiden heeft het wezen van de oude koopstad Amsterdam zoo weergaloos compleet, zoo in het gecompliceerde van haar wezen, zoo in de rust en de drukte gegeven als Matthijs Maris.

Ofschoon rijper, ofschoon meesterlijker in het samenvatten, ofschoon gebondener de kleur, sluit dit stadsgezicht zich aan bij het werk uit zijn Haagschen tijd. Hij was een meester nu van een en dertig jaar en toch ook voor hem, die zijn werk maar niet kon loslaten was het meesterwerkje een wonder van doorvoering, van volhouden, van voet bij stuk houden, even verwonderlijk als het achterbuurtje voor een schilder van even in de twintig geweest was, evenals hij als jongen Louis Meyer reeds verwonderd had met figuren in een schuit voor hem te schilderen zooals deze getuigde het zelf niet te kunnen, of dat hij zijn meesters op de avondklasse van de Haagsche academie verbaasde door de teekening van een Christuskop en een stuk naakt, het werk van een kind van dertien jaar, dat in het archief bewaard wordt.

Het was zooals Jacob Maris mij zeide: „Thijs wist alles uit zich zelf, hij was een genie." Zijn leerjaren waren dan ook niet anders — of zijn ze misschien nooit iets anders? — dan het tot bewustzijn komen van zich zelf of een zich herinneren naar de opvatting van Plato. De Antwerpsche Academie en de buitengewoon forsch geschilderde studies, die hij daar maakte — een er van stond voor het raam van een kunsthandel in een drukke Haagsche buurt en alles wat om twaalf uur naar huis stormde, maar ook alles, stond even geboeid voor die met zooveel kracht overeind gezette mannentors — was vergeten, evenals zijn wanhoop over wat hij daar geleerd had of verleerd.

In het werken uit die Parijsche jaren bracht hij in het zich verdiepen in het ambacht, in het zich verdiepen in het wezen van het voorgestelde, in het overdenken daarvan, Jan van Eyck in herinnering, die van deze deugden onsterfelijke getuigenissen heeft nagelaten.

Van breeder allure maar meer nog gezocht naar de „valeurs" is het Buiten de Wallen eener Stad, een landschap dat hij buiten Parijs in een grijzen maar daarom geenszins kleurloozen toon schilderde, een voorbeeld. De licht stralende lucht boven de grijze wallen geeft de beduiding aan dit zeldzame landschap, dat wij

veel hooger stellen dan het in Engeland op een lijn met den Delftschen meester gestelde „De vier molens", waarvan de uitvoerige teekening met bistre niet alleen ongewoon ver doorgevoerd is, maar ook op niets gelijkt van wat zijn tijdgenooten, noch wat onze 17de eeuwsche meesters van een molen gaven, en zeker is het, dat Jaap Maris zijn molens niet alleen mooier achter elkaar wist te doen schuiven maar ook de groteske vormen mooier wist op te nemen in het landschap, in de atmosfeer. Matthijs zag de molens in zijn herinnering als vreemde verschijningen, als curiositeiten, zooals later Toorop, toen hij met den dichter Verhaeren uit Brussel hier kwam, de rechte vaarten in onze weilanden zag; trouwens Jongkind, die jaar op jaar in Holland kwam, zag ook met grooter verwondering hun vreemde silhouetten tegen de lucht dan de hier wonende schilders. Als kleur zijn de beide stukken, welke hij van Montmartre schilderde, zeker belangrijker. Het ontcijferen al van die ruige helling van de oude Butte, zonder naar de gewone middelen van voorgrond, van tegenstelling van lijnen, van lichteffect te zoeken, is op zich zelf reeds belangwekkend. Het keukenmeisje in het Museum Mesdag is eveneens uit dezen tijd en onder meer ook het klare portret van den schilder Artz, enkelvoudig opgevat, even direct geschilderd als ware Thijs bij Holbein op het atelier geweest.

En tusschen al die met de rust van vroeger eeuwen doorgevoerde werken, tusschen de aandacht, die hij gelijkelijk aan de uitbeelding van zijn onderwerp en de vlekkelooze factuur besteedde, viel de Commune in, die zoo geheel met zijn denkbeelden samenviel, maar waaraan deze Hamlet-natuur toch niet uit eigen wil deelnam, doch omdat hij ingelijfd was bij de Garde Municipale en dus van zelf met deze overging in de troepen der Commune. Hij vertelde, dat het zóó koud was, dat hij met de armen over elkaar tegen zich aangedrukt stond, te koud, om het geweer vast te houden. Twee naast hem vielen, door een kogel getroffen, dood neer.

Jacob Maris, die, evenals Kaemmerer, een goed bestaan vond in Parijs, vooral ook door den firmant van het huis Goupil, den heer Vincent van Gogh, oom van den schilder, die de jonge Hollandsche schilders steunde, had na deze episode vrijwel genoeg van Parijs en vertrok naar den Haag, waar hij na veel, na zeer veel strijd met de oude schilders en vooral met het publiek en de

pers, zijn prachtigen levensweg begon. Hij moest Thijs, al kon hij hem voor den eersten tijd wat geld geven, zonder steun in het groote Parijs achterlaten. Matthijs bracht daar, hoeveel hij ook werkte en hoewel hij wel eens verkocht — aan het huis Goupil in den Haag o.a. zijn „Vlinders" voor zeshonderd gulden, een voor dien tijd geenszins slechte prijs, al werd het later voor veertig maal zooveel verkocht —, terwijl hij matig leefde, toch kommerlijke jaren door. En hij verkeerde in een treurigen toestand, toen de jonge Van Wisselingh hem met recommandaties aan den schilder Swan en den kunstkooper Cottier te Londen aanbeval, waarheen hij ongeveer 1876 vertrok en tot zijn dood in 1918 bleef wonen.

In den winter van 1891 verliet de heer E. J. van Wisselingh den Haag voor Londen, waarheen hij, tot groot verlies voor eerstgenoemde stad, zijn kunsthandel overbracht, den kunsthandel, die eerst onder den ouden heer Van Wisselingh en later onder dezen, ons in kennis bracht met het zuiverste, met het mooiste, dat er ten onzent en in het buitenland gemaakt werd. Het raam, eerst in de Hoogstraat en later op het Buitenhof, was voor de jonge artiesten een wekelijksche bedevaart en trouwens de geheele zaak, die voor belangstellenden, die voor de schilders open stond, had een beschavenden invloed. En heel wat werken, die thans in het Museum Mesdag bewonderd worden, heeft men daar kunnen genieten. Tusschen de pracht der Barbizonsche meesters schitterden dan, met den stillen glans van een parel, de zeldzame werken van Matthijs Maris, etsen van zoo diepzinnig wezen en getourmenteerde techniek, landschapjes en figuren, nevelig en toch levensvol, wondere verbeeldingen in den tijd, waar in zij verschenen, — de verbeeldingen van een droomer.

Er is een tijd geweest, dat argeloos ongeloovigen een streep door hem getrokken hadden. Maar langzamerhand, door werken uit Londen door den Londenschen kunsthandel van den heer Van Wisselingh aan diens Amsterdamschen firmant gezonden, door veilingen, waar vroege werken van Matthijs voor den dag kwamen en door keuze-tentoonstellingen, kwam de wondere persoonlijkheid levendiger tot ons, werd deze droomer ons naderbij bekend, wekte zijn voornaam werk nieuwe sensaties; en toen de meesters der Haagsche School omstreeks 1890 reeds den vollen omvang van hun glorieus talent te zien gegeven hadden,

openbaarde Matthijs Maris zich in zijn volle kracht aan een jongere generatie.

Deze openbaring gold niet alleen zijn vorstelijke verbeelding, zij gold ook zijn weergalooze schilderstechniek, het uitvoerige zijner uitbeelding. En zoo de Matthijs Maris van vóór 1870 in den Haag een zeer bekende figuur was, wiens werk gezocht werd om de compleetheid, en wien de jonge schilders om hem heen dadelijk herkenden als een der begenadigden, terwijl de groote meester Jacob Maris van hun beider jeugd getuigde, dat hij zelf maar een talent, maar dat Thijs een genie was, en er in de eerste Parijsche jaren door het huis Goupil werken naar hier kwamen, zooals „De koekenbakster" in het Museum Mesdag, zooals „De vlinders" en andere werken, zoo bleek hij in heel zijn wezen, wat hij van den aanvang af geweest was, datgene, wat Swinburne van William Blake gezegd heeft: „verrukkelijk ongeschikt om te wandelen op andermans wegen".

Zooals hij thuis bij zijn ouders geweest was, een eenzelvig kind met buien van uitgelatenheid, zoo leefde hij in Londen in zich zelf gekeerd, toegankelijk voor zijn enkele vrienden, vroolijk als hij bij hen was. Het was of hij hierin, in die vroolijkheid, een evenwicht zocht, om dan bij zijn werk te dieper in zijn droomen te kunnen verzinken. Hij las veel, en ook hier trok het humoristische hem aan, zooals Thackeray's Book of Snobs, zooals Erasmus' Lof der Zotheid, een boekje dat zijn neef Willem hem eens meegebracht had.

Toch was zijn nieuwe omgeving niet zonder invloed op zijn werk. Er kwam een andere, reeds in Parijs, reeds in Holland aangeduide voeling in zijn werk, zoo, dat de volmaaktheid van uitbeelden, deze gevoeligheid voor de kleine manifestaties van het groote leven, deze schildersdeugden, zoo onovertroffen in haar volkomenheid, deze teerheid tegenover het dagelijksche, tegenover het kleine slechts één zijde van dezen zuiveren schilder zouden blijken, wiens picturale deugden men vreest te beleedigen met hem dichter te noemen. De tijd kwam, dat hij niet langer de rust had, om de dingen te schilderen in hun stille wezen, dat de uitbeelding in volmaaktheid onderging in de verbeeldingen, in de droomen, die zijn rust hanteerden, een tijd, dat zijn gedachten afdwaalden in eenzame droomen, die vormen voor zijn oogen brachten, waarbij alle positieve kennis stilstond, droomen, die poëtische gestalten

overeind riepen, welke hij trachtte vast te houden, welken hij beproefde vorm te geven, zooals zij uit den nacht naar voren kwamen: levensvol de gestalten, lachend met haar troublanten glimlach als in de ets der vrouw met het spinrokken, vreugdevol voorbij-ijlend naar des levens hoogtij als „Het Bruidje", gestalten van een verfijnde beschaving als „De Primavera," van een princessesproke als in „De wandeling", alle met dat intense leven, dat trilt in den puren vorm, alle met iets van het verfijnde levensverlangen van het Florence van Botticelli en Da Vinci....

Het is een altijd door opnemen van dezelfde visie, een vorm van vrouwetype, monumentaal en kinderlijk, een vrouw al en al, zijn figuren, met iets van het kind en iets van de bacchante, geen Beatrice, eerder een Juliet, levend en levensvol, rhythmisch van vorm en tegelijk een lichtfiguur, sphinxig haar lach, met opgeheven handen, een wonder in onzen tijd, een wonder van vrouwelijke bekoring, — hier niet een weerkaatsing, zooals bij Leonardo da Vinci, van het zinnenleven der Florentijnsche Renaissance, maar een vreemde bloem, opengegaan in een buitenwijk van het puriteinsche Londen, de bevestiging van Huysmans' gezegde, dat Taine's theorie van het milieu juist is, maar — in omgekeerden zin, in zoover het milieu aanleiding geeft tot reactie.

Niet die volkomenheid van schilderen bleef duren in het zoeken naar vorm voor zijn droomen; eer was hij de droomer, die zijn wegzinkend droombeeld volgt. Het is, zooals hij zelf van Millet zegt, dat deze een deugdelijk schilder was, vóór dat hij probeerde, het innerlijke wezen te schilderen, voordat hij zocht uit te drukken zijn eigen ziel. Het is een onophoudelijk zoeken naar verwezenlijking en als iemand hem vraagt, hoe lang hij werkt aan een schilderstuk, dan zegt hij, op een van de vol-ademende kinderportretten op zijn ezel wijzend: „Toen ik begon was zij zóó en nu is zij getrouwd."

Men kan bij het zien van deze fantazieën namen noemen van dichterfiguren, die een soortgelijke sensatie geven als die van Matthijs Maris, maar even weinig als de stadsgezichten van Jacob Maris, als de weiden van Willem, parafrases van Hollandsche steden, van Hollandsche natuur, waarvoor dikwijls de kunstkooper de namen moest bedenken, — is het werk van den eerste illustratie.

Het is waar, men zou zeggen, dat de Engelsche pre-Rafaëlieti-

sche periode, met name Rossetti, invloed op hem moet gehad hebben, daar er een niet geheel te loochenen verband is tusschen beider typen van vrouwenschoonheid. Maar, behalve dat hiertoe het Engelsche type aanleiding kan geven, is de technische uitvoering zoo geheel verschillend; want waar de schilderkunst van den Engelschen Italiaan voor een groot deel litterair is, daar bleef de eenvoudige Hollander een zuiver schilder, ondanks de andere onderwerpen. En dan, is er ooit een schilder van het vasteland naar Engeland gegaan, zonder van dit in vele opzichten zoo mooie land den invloed te hebben ondergaan? Dit is vrijwel zeker, dat geen der meer fantastische werken — getuige de tentoonstelling in Guildhall in 1903, waar, op twee sublieme kinderportretten en op twee landschappen na, alles in het genre der breede vrouwefiguren, in dat van „De wandeling" of van „De Primavera" was, — vergeleken bij de minutieuse uitbeelding van legendes of dichterlijke figuren der pre-Refaëlieten, illustratie waren.

't Is zoo, een dezer schilderstukjes droeg den naam van Tennyson's „Lady of Shalott" en zoo men deze ballade kent, is het voor hen, die nog iets verlangen buiten de absolute schilderkunst, mogelijk, de ballade voor dergelijke composities als leiddraad tot het begrijpen van het „geschiedenisje" te beschouwen; en hoewel wij mogen verzekeren, dat de schilder zelf voor al dat in verband brengen van bekende litteraire namen met zijn werk de schouders ophaalde, zoo is het toch waar, dat hij van den kunstkooper Cottier eens de opdracht ontving, om een ontwerp voor een glasraam te maken, waarvoor „The lady of Shalott" het motief moest wezen. Het resultaat hiervan is het hierboven gemelde schilderijtje, doch wij weten niet, of het voor het doel gebruikt is. Wanneer wij dit met de illustratie dezer ballade in den gedeeltelijk door de eerste pre-Rafaëlietische schilders geïllustreerden Tennyson vergelijken, zien wij, hoeveel meer de teekenaar dezer illustratie zich in het karakter, in het decoratieve, in het symbolische der ballade gedacht heeft, hoeveel letterlijker, maar ook hoe oneindig veel minder picturaal. Wat Matthijs er van geeft, is een breede monumentale vrouwefiguur met een spinrokken, lachend met dien half waanzinnigen glimlach, dien na Da Vinci niemand vond dan hij; wat de pre-Rafaëliet er van geeft is een vrouw, die zich met de draden van het spinrokken inspint, evenals Toorops Anangké om een afgrond. En toch weer, het is voor iemand als dezen schilder, wiens

boeiendste werken bestaan in het oproepen van het verleden, niet onwaarschijnlijk, dat in dit motief de oorsprong te vinden is van de vrouwen in zijn etsen en zijn laatste werk, die met hun soms waanzinnigen lach, met hun vreemde schoonheid, in zijn verbeelding, in zijn herinnering, opdoemden als een idool.

Of de vorm van het latere werk dus door vreemden invloed beheerscht is? Wanneer men de onderwerpen der schilderstukjes of de teekeningen, zooals dat poëtische geval, door Weissenbruch in de „Kunstkroniek" gelithografeerd, waaraan Thijs Maris zelf nog op den steen gewerkt heeft, aandachtig beschouwt, wanneer we er het tintje Romantiek af denken, dan is er in de opvatting van het onderwerp met al zijn détails, in de teekening, in de aandacht, veel, dat men in de etsen van Ostade kan terugvinden; en wanneer men diens gebochelden vioolspeler, diens spinnende vrouw beziet, moet men zeggen, dat de Oostenrijksche afkomst van Thijs' vader niet als oorzaak behoeft gezocht te worden voor die compleet doorgevoerde buurtjes. Want heeft ook deze oude Hollander, die in zijn schilderijen wel heel, heel ver afstaat, in deze etsen niet het allerintiemste van zoo'n Hollandsch erfje, waar de wijnstok de vensters overschaduwt, waar een vogelkooi de huisdeur beschermt, de moeder spint, een man toekijkt, het kind er bij zit en in een hoek de varkens liggen, waar te zien is een put of ook in het verschiet de kerktoren zich profileert? En zoo die wondere kinderfiguren, half vrouwen, van Engelschen oorsprong moeten wezen, waar dan vond Rembrandt zijn gele Sabbathprincesje in „De Nachtwacht", die wonderfiguur, die eer in Shakespeare's Midsummernightsdream thuis hoort dan in de Hollandsche schilderkunst?

Wij zullen ons niet wagen aan een oplossing van een zoo plastische fantasie als die van Matthijs Maris. Ondanks het nobele zoeken van zoo vele denkers over het wezen en over den oorsprong van het genie, zoowel physisch als psychisch, is dit een gratie, een mysterie. Waar is de grens tusschen talent en genie? De eeuwen herkennen het, geslachten op geslachten bevestigen het en, ondanks tijdelijke wijzen, schittert het in den nacht van het verleden met den glans der eeuwigheid.

Niet met het verstand zijn die dingen te verstaan, welker bestaan wortelt in het onbewuste. En wordt men niet het sterkst getroffen door die werken, welke, zooals Schopenhauer zegt, „iets

achter zich laten, dat, ondanks alle nadenken, zich niet tot de helderheid van een begrip laat herleiden", of waarbij, zooals de volkstaal uitdrukt, ons verstand stilstaat?

Van Matthijs Maris dan ook een wat men noemt gedocumenteerden ontwikkelingsgang te geven, —het zou van dezen meester, wiens innerlijk leven zich aan alle verklaringen onttrekt, onmogelijk wezen. Hij was een geboren meester, wiens werk men kan trachten naar tijdsorde te rangschikken, of probeeren, door uiterlijke omstandigheden de verschillende momenten van zijn werk te verduidelijken; dit zal, hoe interessant de gedachten ook zijn mogen, welke ons daarbij bezig houden, nooit meer kunnen wezen dan een gissing, die door een ons tot nog toe onbekend werk van gelijken datum te niet gedaan kan worden.

Ook zonder feitelijke kennis van Rembrandts leven, zouden wij in zijn werk een stijging, een meer en meer vrijmaken van vormen, een verdieping van kleurgevoel, een expansie van sentiment waarnemen; en zelfs met te weten, dat het rijper worden van Rembrandts werk kon samenvallen met of kon voortkomen uit de omstandigheid van zijn uiterlijk geruïneerd leven en de daaruit ontstane vereenzaming, kon hieruit alleen volgen, dat onze bewondering voor de moreele kracht van den schilder, die, ondanks de omstandigheden, ondanks het verlies van zijn gelukkig leven, van al dat oogenmooi, dat hij met zooveel hartstocht om zich heen gehaald had, zijn rijpste werk maakte, met ons verstand grooter werd, want het oogengenot bleef ook zonder het te weten hetzelfde. Want hoe ook de wisselwerkingen in haar onbewustheid niet te benaderen zijn en aan den anderen kant ook moeilijk overschat kunnen worden, zoo mogen wij nimmer vergeten, dat kunst uit de onbewuste diepte van het leven opwelt en juist de grootere vereenzaming tot meerdere herkenning en bewustwording daarvan voert. Deze nog niet afgebakende velden van den instinctieven levensdrang worden door geen intieme uiterlijke gebeurtenissen, zijn zij ook nog zoo vertrouwbaar, gekend; en de eenzaamheid van den eenen mensch kan door de eenzaamheid van den anderen nooit zuiverder gekend worden dan door het uit de levensdiepten in het licht verschenen kunstwerk. Het is, zooals de dichter Kloos zegt, als hij over den jonggestorven dichter Perk spreekt: „Men kent, geloof ik, over het algemeen, vooral bij uitsluitend lyrische dichters, veel te veel waarde toe aan de theorie van sommige nieu-

weren over het verband, dat er zou bestaan tusschen de kunst en het dagelijksch leven van den artiest. Want men laat bij des dichters eigenlijk-wezen-als-dichter, zijn onbewuste artisticiteit, waarin der wereld pracht weerspiegelt, te veel buiten rekening en zoekt zoo alles, maar schijnbaar, te verklaren uit banale en stereotype uiterlijkheden, waar zijn dieper Wezen, de bron en eenige oorsprong van zijn kunst, absoluut niets mee te maken heeft".

Naar het uiterlijk van zijn werk beschouwd heeft Willem Maris, de jongste der broeders, zoowat niets met Matthijs gemeen. Intusschen zijn er studies uit Oosterbeek, waarin alle drie iets innerlijk gelijks vertoonen tegenover anderen; er zijn nauwkeurig geteekende schetsen, waarin misschien een wezenlijker verband met Thijs te vinden is dan met Jaap Maris. En dan evenals Bosboom, als Israëls, hebben alle drie de Marissen iets van het middelpunt, waarom de Hollandsche schilderkunst zich beweegt: Rembrandt. Bij Willem Maris is het in het uitdrukken van zonlicht, is het vooral in den breeden, schetsachtigen toets, in dat zuiver impressionnistische, waarvan de latere Rembrandt de initiateur scheen.

Willem schijnt er al vroeg gekomen te zijn, want door Gerard Bilders weten wij, dat de mare van zijn talent reeds in 1863, naar aanleiding zijner schilderijtjes: „Vee aan den plas" en „Jonge kalveren aan den melkbak", die hij voor ƒ 150 elk verkocht op dezelfde Haagsche tentoonstelling, waarop Thijs ƒ 200 voor zijn „Achterbuurtje" kreeg, tot Amsterdam doordrong. Willem Maris was toen pas negentien jaar oud en dat Matthijs den zooveel jongeren broeder met zijn schilderen voorthielp is welhaast als zeker aan te nemen. Deze vroege stukjes verraden dien invloed zoowel in het fijne grijs als in de delicate uitbeelding. Er bestaan uit die jaren kleine stukjes met een koe, waarbij men alleen met de loupe kan zien wat het plekje donker daarnaast beduidt, dat wil zeggen een melkster, zoo klein, zoo fijn en zoo precies van uitbeelding als Thijs die kleine figuurtjes kon doen.

Mauve vertelt, hoe in Oosterbeek een bleek, tenger mannetje op hem af kwam, die hem bescheiden vroeg, kennis te maken en hem te mogen vergezellen, ten einde samen te werken. „In 't eerst", zoo laat de schilder de Bock in zijn levensbeschrijving van Jacob Maris, Mauve vertellen: „In 't eerst dan had ik daar weinig zin in, maar ik wilde het kereltje niet bot afwijzen, en zoo gingen wij

samen op weg. Een veelspreker bleek mijn gezel niet te zijn en, bij een weide met koeien gekomen, zette ik mij neer, om mijn teekening te vervolgen, die ik 's morgens begonnen was. Het kereltje liep nog wat rond en ging daarna ook aan het werk. Uren zaten wij daar zoo onder de wilgen, totdat ik nieuwsgierig werd naar wat het mannetje uitvoerde. Met een stomp stukje krijt zat hij te schetsen, maar hoe! Ik stond verbluft. Ik greep hem bij de hand, stamelde op mijn beurt: kerel wat ben jij.... een artiest.... ik sta versteld, zoo prachtig!"

Wanneer men die zoo klaar bekeken studies van koebeesten ziet, zoo positief geteekend en tegelijk zoo gevoelig, zoo heel en al compleet, de vorm en het wezen, dan verwondert men zich geenszins over den grooten indruk, dien Mauve van den jongen Willem Maris ontving. Voor Mauve, die, ofschoon van den leeftijd der Marissen, zich nog niet vrij had weten te maken van de conventioneele vormgeving, van den verouderden compositietrant van zijn leermeester van Os, was dit onafhankelijke teekenen een groote verrassing. De indruk, dien Willems jeugdige persoonlijkheid daar op Mauve maakte, bewijst al weer, hoe ook hij, evenals op een andere wijze Matthijs, de dingen wist, de dingen zag, vóór dat hij ze leerde zien, zooals bij groote talenten, bij hartstochtelijke schildersnaturen, de lessen van anderen waardevol zijn in zoover zij den schilder brengen tot een juister inzicht van zich zelf.

Voor wie hem kende was die vroege ontwikkeling minder bijzonder. Willem Maris zag van kind af zijn weg en hij was nog zulk een kleine jongen toen hij 's avonds na school naar de weiden ging om kalveren te teekenen, dat zijn moeder hem moest gaan halen omdat zij wist, dat hij dan niet langs het hek durfde naar huis gaan als de koeien daar 's avonds den kop overheen staken.

Bij een verzameling teekeningen, na zijn dood in den handel gekomen, waren er enkele, die in de behandeling van de omgeving lieten zien, dat zoo'n potloodteekeningetje het werk van een kind was, doch in den omtrek van de kop van het kalf, dat rekte naar een kom melk, kon men den toekomstigen meester herkennen, zoo juist was de stand van den kop, zoo volmaakt begrepen het rekken van den hals.

Des avonds teekende hij naar pleister op de academie. Er wordt daar in een lijst nog een teekening van een voet van hem bewaard. En wat later copieerde hij in het Mauritshuis de liggende koe van

den grooten Potter. Over dien kop en vooral over de oogen was hij niet uitgepraat, al bekende hij, dat hij nog al eens naar de Anatomische Les liep om zich aan de kleur te vergasten.

In de collectie van Dr. A. Korteweg en in het Museum Mesdag vindt men twee prachtige stalen uit de zestiger jaren, welke zich wat opvatting betreft aansluiten bij Matthijs zonder dat het persoonlijke verloren ging. In de zeventiger jaren werd zijn schilderwijze breeder en rijper, het grijs was in een dieper, molliger toon overgebracht. En deze fijne harmonieën, dikwijls op een fond van bitum geschilderd, geheel in den toon van het blauwe grijs van het wilgenloover, waarin het blauw van den melkemmer, het koper der melkvaten de kleurschikking van den Delftschen Vermeer raakt, zijn als superbe stillevens en tegelijk harmonieën, die het eigenste wezen onzer welige weiden met vee openbaren. Van dezen tijd bezit het Museum Mesdag een heerlijk werk, dat, hoe schitterend zijn latere uitingen mogen wezen, in zichzelf niet overtroffen is.

Evenmin als bij Jacob, als bij Matthijs, is een schilderij van Willem ooit geweest een materieel weergeven van een oogenblikkelijk aspect in de natuur. Zijn zoo glorieuse slooten met het wuivende riet, met het gouden eendenkroos, zoo onuitwarbaar vol van kleurenweelde, zij zijn de synthese van een reeks nauwkeurige observaties, zoodanig, dat de expressie dezer waarnemingen, samenvallend met de stemming van den schilder, een op zichzelf eenvoudig geval zóó tot aanschouwing brengt, dat wij door zijn werk de natuur leeren zien, leeren bewonderen.

Wat Willem wel vooral onderscheidt, is zijn enorm vermogen om door een heel werk heen vast te houden de emotie van den eersten indruk, zoo dat zijn meest grootsche schilderijen, hoe ook doorwerkt, hoe er ook in gezocht is, den indruk geven van een schitterende, zóó bij het thuiskomen van de wandeling geschilderde ébauche.

Hier, in al de frischheid eener op superbe wijze voorgedragen schets, staat zeker bovenaan zijn „Witte koe" in de collectie Neervoort van de Poll, evenals zijn „Zomerweelde" ín het Stedelijk Museum te Amsterdam. Welk een heerlijkheid van zon, van licht, welk een oogengenot, wat een volheid van leven! Hoe vol zon is het licht, dat als met streken van liefkoozing geschilderd is, het licht, dat in malsche tusschentinten schuift tot de schaduw onder de wilgen, de blauwe damp van de door een onweersbui op-

gefrischte natuur, een symphonisch samenstel, waar schaduw en licht veelvuldig doorgevoerd zijn en toch weer het rijkbewerkte licht den toon van het geheel aangeeft. En zoo, tegen het licht gezien, hoe lossen zich de vormen op in het warme, alles opslorpende licht, om toch weer, zooals in de „Witte koe'', het zonlicht te vangen evenals het eendenkroos, dat nu het licht brengt tot onderaan tegen de lijst. En zooals zoo'n beest geschilderd is in het glanzige wit, waarin het warme rose van het licht en weer de blauwe schijn der lucht kleurbeweging geeft, zooals het leeft, ademt in een milieu, meedoend in dat moment van intens leven van de natuur, waar elk der natte wilgenveertjes licht vangt en de slootkant één weelde van zonnig gras en bloemen vertoont!

Wanneer Willem Maris iets nieuws zocht, dan toog hij een geheelen dag, 's morgens al vroeg, naar Veur om schetsen te maken. Hij zat dan liefst zoo laag mogelijk, meestal in een schuit; de horizon schoof zich dan verder terug en het kon, hoewel zeldzaam, gebeuren, dat hij den rug van een koe direct tegen de lucht zag staan. Zelden was dat op den voorgrond, doch men kent die momenten uit zijn werk, waar op het tweede plan de rug van een witte koe zich oplost in den horizon of, wat hem liever zal geweest zijn, waar hetzelfde licht op beide schijnt te trillen.

De weg naar grootere lichtexpansie was bij Willem Maris iets dat geheel met zijn natuur overeenkwam. Hij hield van de zon als artiest, hij genoot er van als mensch. „Ik begrijp niet'', kon hij zoo zeggen, „hoe Neuhuys in die stinkende binnenhuizen kan kruipen als buiten de zon zoo heerlijk schijnt''; of een andere keer: „wat mijn broer Jaap er voor pleizier in heeft om regenluchten te schilderen begrijp ik niet. Wie zou nu voor zijn pleizier in den regen loopen!'' Deze natuurlijke liefde voor zon en licht is wel vooral uitgesproken in die schilderijen, waar de kracht, hier de koeien, in het midden van verdronken land en weiden staat en de rivier zich ver naar den gezichtseinder uitstrekt. Aan alle kanten tegen de lijst licht, de lucht een kolk van zonlicht, getemperd door de vochtige atmosfeer. De lijst, die hij vol glimlichten zocht, zet het licht voort, terwijl het geheel een zomerweelde is, breed en tegelijk vol verrukkelijk waargenomen details.

De collectie Langerhuyzen bezat een aquarel „Eenden in 't groen'' van hem, naar wij vermoeden omstreeks den zelfden tijd, tusschen 1885 en 1890 geschilderd, hetwelk een motief van warm

wit, juichend groen, diep blauw en misschien het brons van zonnig water te zien geeft, dat deze meester dikwijls met zooveel geluk geschilderd heeft. Deze teekening is zoo groot van opvatting, zoo krachtig van doorvoering, zoo in de uiterste hoekjes volledig, dat zij, zooals Willem Maris dat doen kon, de frischheid van een schets bij de volledigheid van een doorwerkte aquarel te zien geeft. En wij herinneren ons niet, ooit een waterverfteekening van hem gezien te hebben, waarin de kleur nobeler uitgezegd is en het licht argeloozer door het gebladerte speelt, waar alle kunst, alle kleur en alle verf zoo tot expressie geworden zijn, zoo heel en al de natuuraanschouwing van den kunstenaar vertolkt.

Omstreeks '85 schilderde Willem Maris die prachtige stukjes van eenden, waarvan hij de motieven meest in het Haagsche bosch vond. Toch in die jaren — hij woonde toen op het Huygensplein — had hij in zijn tuin een stukje water met eenden, waar hij het intieme leven dezer dieren met de jongen nader kon bestudeeren. Wel zwom dat geheele gedoe over sloten soms ver weg, maar ze kwamen doorgaans terug en wie bij voorbeeld de prachtige stukken in de verzameling Crone te Amsterdam kent, weet ook, hoe echt hij dat leventje, het te water gaan der pielen, het omkijken der groote eend, het achterblijvertje, dat in zoo'n troepje nooit ontbreekt, volgde en bestudeerde. Belangrijker nog is de landschapsomgeving, het riet in de sloot, waar het water omheen sabbelt en telkens lichtjes doet ontstaan en vooral de achtergrond van een elzenstruik, strak volgehouden de teekening van takken en bladen, als een kostelijk traceerwerk. Er is er een, waar een breede tak jong groen over het water uitsteekt en daaronder „het levend lentewater", zooals Hélène Swarth het noemde, tegen den kant kabbelt en het licht dus op het tweede plan staat. Van behandeling zijn het tintelende kabinetstukjes; in de hierbovengenoemde collectie is er een, dat een sieraad in het Mauritshuis zou wezen.

Willem Maris was van dezen tijd — hij overleed in 1910 — de laatste der groote lyrische schilders. Zijn sentiment was op het laatst nog als in de mooie dagen van 1880—1890, in kleur evenzeer, en, mogen ook bij dezen meester minder gelukkige momenten aan te wijzen zijn, er is niemand, die hem nabij kwam in dat kunstenaarswezen, waarin alle aanschouwing tot lyriek wordt.

DE HAAGSCHE SCHOOL. IV.

MAUVE, WEISSENBRUCH, GABRIËL, MESDAG.

Noch over de kleurverdieping, noch over het rijke palet, noch over den forschen en lenigen toets of over het rhythmische lijnenbeweeg, over het symphonische samenstel der Marissen, noch over het plastisch vermogen van Jozef Israëls beschikt Mauve. En vergeleken bij Millet, wiens invloed, wiens persoonlijkheid de schilders uit de Noordelijke landen misschien meer nog beheerscht heeft dan de Parijzenaars, bij wie zijn naam ten langen leste wel, maar zijn eigenlijk wezen nimmer ingang vond, — vergeleken bij de epische grootheid van diens landlieden, is Mauve zoo intiem, zoo onnoemelijk eenvoudig, dat men deze schilders niet in één adem noemen kan. Millet zag — en dit was zijn grootheid — het leven der boeren in den grooten bijbelschen eenvoud van hun bestaan, een wijze van liefdevol zien de menschen om hem heen, waardoor hij de negentiende eeuw met een nieuw sentiment verrijkte, een kunst van sentiment, van een monumentaal zien der eenvoudigste bezigheden, stijlvol, in zoover hij de landlieden voordroeg in de vormenzuiverheid der oude Grieken.

Geheel verschillend zijn grootheid van die van Rembrandt, den ziener, die in het kinderlijk ontroerde bijbelgeloof zag de menschen in hun onvolkomenheid, in hun onbeholpenheid, mooi, arm, afzichtelijk of eerbiedwaardig.

Deze zijde heeft Israëls enkele malen vermocht op te nemen; terwijl datgene, dat Mauve aan Millet verwant maakt, die innerlijke gerustheid is, waarmede zij het kleine beweeg der eenvoudige landlieden opteekenden zonder commentaar. Millet's vorm was bezonkener, Mauve's beste werk, zijn waterverf-teekeningen, zijn spontaner. Hij volgde de oude schilders, de Ostade's en Esaias van de Velde, maar hij was beschaafder in zijn voordracht; hij had een

moderniteit, die wel heel en al zijn eigen was. In zijn aquarellen is iets van dat „rake” teekenen, iets van dat weergaloos-vaardige hanteeren van het waterverf-penseel, waarmee de Japanners in lenige lijntjes en klare kleurvlakken, dag voor dag, moment voor moment, de kleurverschijnselen van het leven neerschrijven, terwijl het „rake”, men kan ook zeggen: het gevoelige, waarmee Mauve het eenvoudige geval opschrijft in een fijn-blonden zilvertoon, wel heel en al te danken is aan een zorgvuldig wegen van de waarden der kleur, zóó lang tot de kleuren zich onder zijn gevoelige vingers oplossen tot toon, tot hij het geziene gelijkelijk met het zien herleidt in dien blanken buitentoon, zoo geheel zijn eigen. Van dit tot zijn eigen maken van een eenvoudig gegeven is een der treffendste voorbeelden een vrouwtje, dat op het duin met waschgoed bezig is, een kleine waterverfteekening uit den tijd, door de schilders als de mooiste periode van dezen schilder beschouwd, toen Mauve een zomeratelier in de Dekkersduinen had, lage duintjes tusschen de grijze duinweiden en de hooge zeeduinen, vlak bij den Haag. Geen oogenblik is het eenvoudige geval hier uit zijn verband gerukt. Het is met blijde oogen helder en klaar gezien en alleen door de expressie van het licht, de blanke lente-lucht, de duintjes, verzilverd onder de blanke lucht, de lichte kleurtjes van het waschgoed, zachtjes wapperend aan de lijn, en liggend op het duin, het vrouwtje zoo heel en al zich zelf, ongeposeerd, is het geworden tot datgene, wat men voelt te wezen een kunstwerk. Van dit motief zijn ons drie teekeningetjes bekend. Het bovengenoemde zagen wij korten tijd geleden terug in den kunsthandel Kleykamp op een veiling; een tweede nog volkomener als voordracht in het Rijksmuseum bij de prachtige aquarellen uit de verzameling Drucker, is meer najaarsachtig. Een derde was niet meer dan een met kleur opgewerkt blaadje uit een schetsboek, als wij ons goed herinneren nog met een stukje papier er aangeplakt, doch evenals het eerste vol zomerlucht, malsch en zonder zon, zooals Mauve gaarne schilderde.

Men moet maar eens het voorrecht hebben, bij een Parijsch kunstkooper in een omgeving van Fransche boudoirkunst zulke teekeningen van Mauve aan te treffen, een omgeving, waarin zulk een teekening nog veel verrassender is dan een oude Hollander in een buitenlandsch museum, om de kunsteloosheid, de fijne waarheid van zoo'n geval te bewonderen, om tusschen zooveel knaps,

om tusschen zooveel kouds, zoo'n slootkant met een wit geitje te leeren zien!

Uit die eerste periode stammen ook die meesterlijk geënleveerde studies van kalveren op de duinen en in de weide, zoo vast, zoo breed geschilderd, stammen eveneens die strandgevallen van ezels, kleurig de bruine paarden in het zijige licht van 't Scheveningsche strand; stammen ook die fijne, grijze wegen, die vaarten met de trage schuiten en de jagertjes te paard, zooals uit Drente die stemmingvolle schilderijen van koeien, die over een breeden heideweg naar huis komen, terwijl de ondergaande zon zich in de plassen spiegelt, of terwijl de van regen doorweekte weg blank is van het weerkaatsen van zilverluchten, waartegen de rossige vachten der koeien kleur geven. Vergeleken bij de Marissen, bij Israëls, zijn zijn schilderijen uit den Larenschen tijd nog al eens droog en kleurloos en zoo niet meer op de hoogte van zijn vroegere werk, ook niet op de hoogte van de aquarellen, welke hij in Oosterbeek of in de duinen maakte. Er was niet de kracht van kleur, noch die van schilderen in van die vroegere studies van koeien, er was niet de aandacht in zijner aquarellen, er was een vermoeidheid in te zien, een haast, er was de conventie van zijn eigen werk, er was de wil in te herkennen, om te zorgen voor hen, die hij spoedig alleen zou laten.

Toch heeft hij in zijn latere teekeningen nimmer zoo het volle in den toets verloren, nimmer nagelaten, de fijnheid der uitbeelding te verzorgen, het technische der waterverf in het wisselende materiaal vast te houden en met sponsen en dekverf een van toon doorvoeden fond te krijgen, waarop hij met weinig middelen de vormen wist vast te zetten, argeloos en eenvoudig, meer voelend dan wetend. Het waren de stille, fijn-grijze dagen van het najaar en van den winter, als op het versleten groen der weiden de schapen zich warm afteekenen en de schaars geworden veldarbeid zich bepaalt tot het aardappelrooien of het omploegen der velden; als de sneeuw ongerept over de landerijen ligt of ook weer als er dooi in de lucht is en bleek-gele en lila strooken zich boven de schaapskooi teekenen, of ook die fijne dagen, die zich noch door zon, noch door wind kenmerken, blanke dagen, als het weer, naar een Overijselsch zeggen, „staat te luisteren", de atmosfeer, waarin hij bij voorkeur zijn figuren plaatst. En hoe weinig ook gegeven is, hoe enkelvoudig ook alles gezegd is, niemand heeft zoo het wezenlijke

type, het figuur, de houdingen gegeven van die verafgelegen zandbewoners als hij, in hun langzame bewegingen, in hun rust en in hun klein gedoe, in hun interieur; niemand heeft zoo het karakter van de schapen gegeven, het ensemble, de lijn der groepeeringen, het aangeslotene, het breede en het ranke in hals en kop; niemand is in zijn beste oogenblikken zoo aandachtig geweest in het kleine, als Mauve. Op een feest van Pulchri moge een of andere grappenmaker, die St. Nicolaas voorstelde, hem eens als charge een speelgoedschaapje vereerd hebben met de woorden, dat dit nu eens een schaap met v i e r pooten was, hij gaf ze, zooals ze zich in het heidegras of in het rulle zand aan hem voordeden, onovertrefbaar in hun wezen.

Dagelijks ging Mauve met zijn schetsboeken naar buiten, teekenend met krijt aandachtig plan voor plan van die rulle zandwegen of silhouetten der dennen, waaronder de schapen in groepen stonden, of ook de koeien aankomen, — krijtschetsen, op zich zelf completer dan zijn latere aquarellen. Op dagen, dat hij niet kon uitgaan om weer of wind, placht hij door de ruitjes der serre te turen, want dezen moderne was het atelier niet meer dan een noodzakelijk hulpmiddel — en het is gezegd, dat, den dag vóór zijn heengaan, zijn vrouw nog eens de ruitjes afveegde, om hem dien weg helder te maken, waarlangs hij de kudde zoo vaak had zien aankomen.

Men zou weinig kunnen vermoeden, dat Mauve in dien tijd over zooveel kracht beschikte als in zijn „Schapen in de Sneeuw", door zijn kinderen aan het Haagsche gemeentemuseum in bruikleen gegeven. Trouwens geen der schilders had dit ooit achter den schilder van het liefelijke, van het elegische gezocht. En vergeleken bij het vrij slappe werk van paarden, die een bomschuit trekken op het strand, in dit zelfde museum — hoeveel krachtiger is Toorop in een soortgelijk geval — is dit werk een openbaring. Het staat als een schets te boek, doch daarvoor zit er te veel verf op, daarvoor is er ook te dikwijls op teruggekomen. En men kan aan de plekken zwarte verf zien, dat Mauve niet van plan was het bij deze laatste dunne overschildering te laten. Gelukkig heeft hij dit voornemen niet volvoerd: de verhouding van de kudde tot de sneeuw is volmaakt en het uitdrukken van de sneeuw, wel niemand is hier dichter bijgekomen; men meent ze te zien opstuiven. Het is wel waarschijnlijk, dat het werk uit zijn Haagschen tijd is.

Gedurende zijn verblijf in Laren was Mauve hier zoowel als in het buitenland een populair schilder. Na zijn dood werd Laren een bedevaartoord voor de schilders van alle Westersche landen, zooals vroeger het bosch van Fontainebleau; maar evenals in het laatste de zware dracht der Barbizonners niet meer te vinden is, zocht men in de gemakkelijk te vinden motieven van het teekenachtige Laren den fijnen geest van den meester te vergeefs.

Mauve werd in 1838 te Zaandam geboren. Hij ontving zijn opleiding te Haarlem van den dierenschilder P. F. van Os en van Wouter Verschuur, den begaafden maar niet krachtigen opvolger van Wouwerman. Het waren vooral Bilders, met wien hij in Oosterbeek schilderde, en later de Marissen, zonder wie hij zelf getuigde nimmer de persoonlijkheid te zijn geworden, welke men in dezen schilder waardeert.

Onder de talentvolle en eerlijkste bewonderaars van Mauve behoort wel allereerst Pieter ter Meulen, de in 1843 geboren en voor de studie der letteren opgeleide schilder, die feitelijk de leerling van H. van de Sande Bakhuyzen was. Het Museum Mesdag bezit een teekening van hem, „Nachtverblijf van schapen in Drente", welke als kleur hooger opgevoerd is dan Mauve gewoon was, al beschikt hij bij veel verdienste niet over het aandachtige, het als van zelve, dat Mauve zoo grootelijks onderscheidde. De andere is Herman Johannes van der Weele, in 1852 geboren, die als leerling der Haagsche Academie begon, de eerlijke werker op den door Mauve ontgonnen weg. Vele andere Hollandsche schilders volgen met meer of minder geluk de fluctuaties der Amerikaansche markt, die depraveerende markt, welke nu eens, zooals in Mauve's tijd, „sheep-coming" eischt, het volgende jaar misschien schapen die weggaan en het jaar daarop weer wat anders verlangt, op dezelfde wijze als de hoogte en de breedte der hyacinthen voorgeschreven worden door den Anglo-Amerikaanschen smaak. Ook Mauve was in de laatste jaren hieraan te veel gebonden, en het feit van zulke bestellingen of van het vooruit koopen van alle nieuwe doekramen in zijn atelier, zooals aan Jacob Maris eens vier schilderijtjes van dezelfde grootte, alle vier met witte wolken, besteld werden, of Jozef Israëls tallooze reprises zijner werken, of, naar het geld, bestellingen van schilderijtjes met een of meer personen kreeg, terwijl van Gabriël en Weissenbruch alleen molens werden verlangd, maakt den Amerikaanschen dollar tot een on-

welkome verschijning in onze schilderkunst. Maar groote schilders doen deze huiselijke zonden als 't ware met de linkerhand, en uit de reactie van dit vernederende werk bloeien de zuiverste werken op, rijzen de momenten van inspiratie. Alleen de zwakkeren gaan er in onder.

In een tijd, toen de zeeschilders der negentiende eeuw, in navolging van Ludolph Bakhuysen, hun onstuimige zeeën evenzeer composeerden als de historie-schilders hun episoden uit de geschiedenis, — een tijd, dat zij een hooge golf op den voorgrond in schaduw zetten, om het lichteffect naar den horizon toe beter te doen uitkomen, — een tijd, dat zij de lucht en de golven dramatiseerden overeenkomstig de verschrikkelijkheden van een schipbreuk en de verdeeling van het licht niet van het oogenblik van den dag of van de lucht lieten afhangen, maar meestal verdeelden in een tegenstelling, zóó, dat boven de donkere zijde der zee de lucht licht en boven de verlichte zee het zwerk onheilspellend was, — kwam Hendrik Willem Mesdag (1831 — 1915) met zijn direct realistische zienswijze de Hollandsche schilders verbazen, doch niet zonder dat dezen voor deze opvatting, voor deze uitvoering, de schouders ophaalden. En niet voor hij zijn succes in Parijs behaald had, durfden de Haagsche schilders in den man, die tot zijn vijfendertigste jaar op de kantoorkruk van zijn vaders kantoor gezeten had, wat meer zien dan een dilettant. Door de grootste schilders werd het streven van Mesdag om schilder te worden dan ook in ernst afgeraden. Een man als Mesdag liet zich niet gemakkelijk van zijn stuk brengen, en daarbij werd hij in zijn verlangen krachtig gesteund door zijn vrouw, die later zelf een begaafde schilderes geworden is. En trouwens, wanneer alle menschen de wijze raden opvolgden, die hun zoo kwistig toebedeeld werden in hun jeugd, dan was er nooit één groot man geweest. In ieder geval, hij vertrok in 1866 met zijn vrouw naar Brussel, waar zijn vriend en bloedverwant Alma Tadema destijds woonde, waar hij ook den Hollandschen landschapschilder Roelofs vond. Van den eerste leerde hij het minutieuse naschilderen van muurtjes, van straatsteenen, van huizen, die hij uit zijn raam aan de overzij der straat zag; opgaven, die hij met ijver en zeer plichtmatig opvolgde. Van dit eerste werk valt weinig anders te zeggen, dan dat het eerlijk en braaf gedaan is. Er was niets van dat naïeve, dat we zoo gaarne in het vroege werk van de meesters herkennen, niets argeloos, ook niets knaps

in; ja, dikwijls waren deze studies hard en onbeteekenend van kleur. Slechts een stuk witte muur met wat groen kon in dien tijd te kennen geven, dat deze schilder wel wat meer te zeggen had, dan wat hij in zijn plichtmatige studies liet zien.

Een tegenwicht voor den strengen Alma Tadema vond hij in den voorlooper van het moderne Hollandsche landschap, den schilder Roelofs. En ofschoon de stoere Groninger zich noch door de meesterlijke stofuitdrukking van den eerste, noch door de dikwijls grootsche natuurimpressie van den laatste liet beïnvloeden, sloot hij zich toch in zijn eerste landschappen nauw bij den laatste aan, hoewel dit slechts een aanloop was om zijn eigen breeden weg te vinden. Er spreekt uit het begin van de schildersloopbaan van dezen flinken Groninger zooveel onverzettelijke kracht, zooveel vastheid van wil, als men in de groote Hollandsche steden, waar de hoeken der eigenschappen door cosmopolitische zeden afgerond zijn, zelden vindt.

De groote kracht, welke Mesdags onbewustheid tot bewust zien zou brengen, kwam bij hem niet van een kunstuiting, maar van de zee, en de indruk hiervan was even direct, even beslissend als die van Zandvoort voor Israëls geweest is.

Mesdag was van Brussel uit 's zomers naar Norderney gegaan, niet zoozeer om te schilderen, als wel om wat frischheid op te doen. Dit was in 1868; en de studies, van de zee meegebracht, waren zóó frisch, zóó oorspronkelijk, dat zij beslissend waren voor zijn loopbaan als schilder; hij was er van een braven leerling een oorspronkelijk schilder geworden. Een jaar later vestigde hij zich in den Haag, om dicht bij Scheveningen te wezen en kort daarop ontving hij te Parijs voor een marine de gouden medaille. Dat de Fransche schilders griffer tot erkenning van het talent van Mesdag geraakten dan de Hollanders, was zeker wel daardoor, dat zijn eenvoudig, natuurlijk, kunsteloos realisme iets zeer verfrisschends moest hebben tusschen de stroomingen van een geaffecteerd academisme en de diepe, nimmer door de Parijzenaars begrepen dracht der Barbizonners.

In dien tijd had Courbet nog niet zijn bekende Golf geschilderd, de krachtige greep, met evenveel vorm als kleurgevoel voorgedragen. Het is ook niet waarschijnlijk, dat Mesdag toen reeds Turner kende of begreep. De enorme verbeeldingskracht van den grooten Engelschman zal onzen schilder niet aangetrokken hebben.

Niets bewijst, dat Mesdag geprofiteerd heeft van onze oude marineschilders. Willem van de Velde zal hem te placide geweest zijn en zeker zal — al had hij meer op met moderne kunst — van Goijen hem nader gestaan hebben. Ruisdael heeft wat stofuitdrukking betreft veel meer bereikt, doch wie, die hiervan niet overtuigd is.

Er is zoo iets opens in zijn werk, zooveel franchise in onderwerp en behandeling, er is iets zoo heel en al niets in zich zelf gekeerds in, dat men er toe kon komen, zijn schilderijen decoratief te noemen, wat toch weer niet geheel waar is, daar de schilder bovenal houdt van het breede blanke, van het opene, en vindt hij de eenheid ook niet altijd in het licht, dan toch met volle zekerheid in de behandeling, zoodat de kleinste krabbel reeds die houding bezit, waardoor Mesdags schilderijen zich altijd en overal op tentoonstellingen zoo goed hielden. Dat deze schilder, die slecht aangelegd was om zijn leven op een kantoorkruk te slijten, niet van het soort was, om, geduldig over den ezel gebogen, zich in de geheimen van het métier te verdiepen, was zeker wel de reden, dat hij in het land van de zuivere schilderkunst niet dadelijk zoo beroemd was als in Frankrijk. Maar ongetwijfeld zou hij bij een meer bestudeerde factuur missen datgene, wat voor ons de groote eigenschap van dezen meester is, dat wil zeggen: het weergeven van de beweging der golven, van het de een over de ander vallen en toch altijd weer nieuw, versterkt door al de kleine naar boven gestuwde en door het zand gebroken golfjes, die dan toch eindelijk met verrassende vlugheid op het stroeve zand vloeien.

De verzameling schilderijen, waarmede hij al vroeg begonnen is, in een tijd, dat men Corot nauwelijks kende ten onzent, en die nu het Museum Mesdag, dat grootsche geschenk, door den schilder aan den Staat gegeven, uitmaakt, geeft zoowel van de Barbizonsche School als van de Haagsche verrukkelijke stalen. Want Mesdag was een man van het heden. Hij was een der weinigen, die, de uitingen van het leven van eigen tijd bewust, deze boven die van vroegere tijden gesteld heeft, en hoewel hij Rembrandt zou bewonderen, achtte hij een teekening van Bosboom, een molen van Weissenbruch, een brug van Jacob Maris niet minder mooi en zeker is het, dat hij de Barbizonsche schilders er boven stelde.

Men kan Mesdag den overgang noemen, die van landschapschilders als de Marissen voert naar Weissenbruch. Want bij geen de-

zer groote artiesten is het de kleur, de van kleur doorvoede tonaliteit, welke de drijfkracht is hunner kunst. Men kan achter Weissenbruch een heele reeks van schilders vinden, die, zoo zij ook geen van allen die grootsche natuureffecten gegeven hebben, welke hij in zijn aquarellen aanschouwelijk maakte, toch allen, van Wijnants af, over Schelfhout, langs schilders als den talentvollen, vroeg gestorven Mollinger, zelfs langs de zwakkere als de Van Deventers, als den fijnen, onophoudelijk zich zelf copieerenden Destrée, — hem ergens raken in technische uitdrukking. Evenals bij de meesten dezer, was de vorm overheerschend, en hoewel men bij Weissenbruch in zijn schitterende lichteffecten, in wit en grijs uitgedrukt, niet zoo spoedig tot die erkenning komt, zoo ziet men toch al gauw, dat de witte wolken op zijn schilderijen eer door haar lijn aan het landschap zijn gebonden, eer door haar vorm een equivalent met molens, huizen of boomen geven, dan dat zij het gevolg van een logisch verband van den val van het licht op het land zijn, zooals Jacob Maris dit in het symphonische samenstel zijner wolkeffecten veraanschouwelijkt.

Met dat al behoorde Weissenbruch tot de grootste landschapschilders onzer 19de eeuw. Hij was de schilder van de vette, vochtige klei onzer polders en zijn penseelvoering was daaraan overeenkomstig zwaar, zijn toets machtig, de atmosfeer tastbaarder. En zelfs waar hij het groote, eenzame strand schilderde — en geen die ons de verlatenheid daarvan grooter geopenbaard heeft — blijft hij zwaar, is hij machtig. Deze groote grijze strandgezichten schilderde hij eerst kort voor zijn dood, tusschen 1895 en 1901; hij werd in dien tijd eerst ten volle gewaardeerd en het is niet onwaarschijnlijk, dat dit hem ook in olieverf tot grootschere expansie dreef, evenals hij in het opstijgen der Haagsche School, in het impressionisme, door Jacob Maris ingeleid, ook al had hij vóór dien tijd goede, compacte schilderstukjes gemaakt, tot ontplooiing zijner gaven kwam.

Want hoewel Weissenbruch, die de vroolijke Weis genoemd werd, er niet de man naar was, om zich in de subtiele luchtanalyses, in het weloverwogen doorvoeren der kleur, noch in zijn eigen stemmingen te verdiepen, wat nood, er zijn vele wegen, die naar Rome voeren! Hij was van de echte soort dier landschapschilders, die, op een mooien dag al vroeg er op uitgaand, directer getroffen worden, gereeder motieven vinden, momenten van den dag, guller

opgezet, spoediger losgelaten, maar waarin hij misschien meer dan iemand de atmosferische invloeden op het waterland, de constructie der wijde plassen en vaarten en polderdijken en molens heeft weergegeven. Ja, hartstochtelijk visscher als hij was, is het zeker, dat hij, tijdens het passieve afwachten, dat het hengelen meebrengt, die rafelige buien, die over het witte licht der lucht hangen, en ook de molens, half opgelost en half naar voren gebracht door het licht daarachter, in hun eigenste wezen gezien heeft, eenvoudig en waar. „In een roeibootje door het polderland varen, of visschen, dat is ook zoo'n kostelijke natuurstudie. De natuur zou je op je doek willen hebben. Sommigen van onze ouden is dit gelukt. Ik herinner me, dat ik als jongen in onze museums voor de schilderijen van die oude Hollanders verstomd stond, zooals ze de natuur tot je lieten spreken."

In Noorden was hij veel, maar het Dekkersduin, in 't Westen van den Haag, was zijn oord. „Wij vinden Weis nog eens dood op Dekkersduin," zeiden zijn vrienden. Bij de nagelaten schetsen en teekeningen waren hiervan mooie blonde herinneringen.

Eerst in zijn later leven heeft deze artiest de erkenning gevonden, die hem zoo grootelijks toekwam. Het is waar, hij was reeds bij de eerste tentoonstelling der Teekenmaatschappij, en van de zijde der artiesten had hij nimmer te klagen over gebrek aan waardeering. In zijn aquarellen overtrof hem niemand wat luchtige opbouw, wat het uitdrukken van ruimte, wat breedheid en volheid van licht betreft. Zijn inzending op de tentoonstellingen der Hollandsche Teekenmaatschappij was steeds een feest voor de oogen. Bosboom, die tot het laatste toe meedeed aan deze tentoonstellingen, wilde daar, zooals bijna allen, op zijn best voor den dag komen om te kunnen concurreeren met Jacob Maris, met Mauve, met Weissenbruch. En dan, zijn vroegere schilderijen waren zoò anders: werken met mooie schildersqualiteiten, mooier misschien dan zijn wat drijvend geschilderde latere, maar toch niet uit de voeling, die men in het wassend impressionisme verlangde. In ieder geval heeft hij, zooals de meeste schilders zijner generatie, na dien tijd zijn zuiverste werk gemaakt, en in waterverf, waarin hij evenals Bosboom en Jongkind een virtuoos was, dikwijls verrassingen gegeven, luchtig en vlot als een Van Goyen, met wien hij van de ouden het meeste gemeen had, diepzinnig als

Ruysdael, zooals in het maaneffect boven de zee met schuit in het Museum Mesdag, in alles zich toonend den rasschilder, hartstochtelijk liefhebber der Hollandsche natuur, hartstochtelijk liefhebber van buiten.

Hendrik Johannes Weissenbruch was, evenals de Marissen, een Hagenaar. Hij was in 1824 geboren en overleed in 1902. De Hollandsche Franschman, Victor Bauffe, en de Bock waren zijn leerlingen.

Hoewel ook Gabriël geïmpressionneerd is geworden door de lage wolken over het vlakke polderland, heeft deze fijne schilder in zijn behandeling nimmer tot de eigenlijke impressionnisten behoord, en met meer reden zou men zijn polders, de kanalen met molens, de waterplassen met palingfuiken, wat betreft de weerspiegeling van de lucht in het water, of den invloed op het land, wiskunstig opgeloste natuurkundige vraagstukken kunnen noemen. Want zoodanig zijn zij met zekerheid gegeven, met zooveel gewogenheid en preciesheid ook, dat zij den beschouwer voor een feit stellen, waarover niet te discuteeren valt, terwijl zij toch juist door de zuiverheid dezer oplossingen, door de eenvoudige waarheid, welke er in deze eenigszins concrete landschappen te herkennen valt, een eigen stemming bezitten, een stemming van het sereene, het ongetroebelde, die door het ongewilde te fijner van werking is. Gabriël placht te zeggen, dat hij bovenal van die gegevens hield, waaraan op zich zelf niet veel te zien is. En het is waar, eenvoudiger van onderwerp kan het al niet: groote watervlakten, die hij vroeger jaren uit de omstreken van Giethoorn in de venen ging halen, waar het eenige accident een schuit, een palingfuik, of een eendenkooi is; ook kanalen, die recht en vierkant de weilanden doorsnijden met het molengevaarte aan het eind; waterplassen met een paar wilgjes, hutjes langs een vaart, egaal zooals zij zich voordoen, zonder gecompliceerde lichteffecten of wolkstapelingen, alle hun waarde ontleenend aan de feillooze zuiverheid van toon, waarin hij in het bijzonder zijn morgennevels wist voor te dragen.

En met welk een eenvoud van middelen wist de schilder deze fijne stemmingen te bereiken, hoe klaar en dun geschilderd; hoe staan de schaarsche lijnen als fijne ciselures op de vlakten, welk een groote enkelvoudigheid. Het wil wel schijnen, of Gabriël zijn schilderij zoo heel en al in zijn hoofd had, dat het opschrijven

hem geen moeite en nauwelijks een „repentir" kostte. Om zeker te wezen van zijn toon, placht hij het schilderij onderste boven en opzij op zijn ezel te zetten. Vroeger was hij eenigszins beïnvloed door Roelofs, die zelf zijn kleur aan de Barbizonners ontleend had en bij voorkeur noemde hij zich dan ook harmonist, zooals hij ook deze schilders noemde.

Behalve door landschappen, is hij bekend om zijn rozen, waarin hij een mooie eigen opvatting gaf en verwonderlijk dun de bloembladen wist te geven.

Paul Jozeph Constantin Gabriël werd in 1828 te Amsterdam geboren en overleed te 's Gravenhage in 1903. Hij ontving zijn eerste opleiding aan de Amsterdamsche Academie en daarna op de landschapschool, welke B. C. Koekkoek in Kleef opgericht had. Dat hij zoolang in Brussel woonde, schijnt zijn oorzaak gehad te hebben in een kleine omstandigheid; hij bleef in die stad, die, wat mouvement betrof, veel voor had, langer wonen, dan hij van plan was, tot hij in 1884, tijdens den vollen bloei der Haagsche School, zich daar vestigde. Zijn voornaamste leerling, die in Brussel op zijn atelier werkte, is W. B. Tholen.

HOOFDSTUK VIII

INTERMEZZO

Sinds wij begonnen zijn, iets van groepen te geven en vooral het culminatiepunt der negentiende eeuw, de Haagsche Meesters, onder den titel van Haagsche School samen te vatten, is het niet in de orde dezer rangschikking, om schilders als Jongkind, als de gebroeders Oyens, om Alma Tadema hier in te lijven. En toch, zooals in wezen Bisschop aan Tadema verwant is en, wel beschouwd, weinig met de Haagsche School gemeen heeft, zoo is Jongkind in wezen zoozeer aan dezen kring verwant, dat hij, behalve nog door de plaats, die hij, zoowel door de gemeenschappelijke leermeesters als door den aard van zijn werk, ongewild tusschen Bosboom en Weissenbruch inneemt, met de Haagsche één is tegenover de Fransche, in zoover als eerstgenoemden in den aanvang al of niet beïnvloed door de laatsten, zonder richting hun eigen natuur van ras-Hollanders gevolgd hebben.

Wanneer men een strandgezicht van Bosboom, een van Weissenbruch, in het Museum Mesdag, en een van Jongkind, alle drie aquarellen, naast elkaar kon leggen, zou dezelfde gevoelige zekerheid van constructie, dezelfde wijze van opzet, dezelfde behandeling ieder treffen. 't Is waar, Bosboom en Weissenbruch waren leerlingen van B. J. van Hove, terwijl Weissenbruch en Jongkind ook leerlingen waren van Schelfhout.

Deze verwantschap met Bosboom blijkt bij den laatste niet alleen in die met lossen zwier overeind gezette oude tolhuizen, oude huizen, profielen van vergeten stadjes aan oude trekvaarten, niet alleen in de wijze van een schuit in 't water te teekenen, of een figuurtje, maar ook in de silhouet der boomen, in de lenigheid van teekenen, in het zuivere zien dezer drie artiesten. Alle drie hebben zij zoo in hooge mate het gevoel voor constructie, zóó, dat zij

met los getrokken lijnen een gebouw, een boom, een duin, een schuit op het strand weten overeind te zetten zoodanig, dat het lijkt, of het er gegroeid is, of het nooit ergens anders kon staan, zoo heel en al van zelf, zoo compleet de vorm, zonder dat de omtrekken hinderen, zonder dat het in den weg staat, zoo lenig en vooral zoo volgeloopen met toon. Bij alle drie — hoewel Jongkind de latere jaren in zijn aquarellen meer kleur zocht — is de kleur opgelost in licht en donker; bij alle drie, hoewel men bij Weissenbruch niet zoo spoedig tot deze erkenning komt, is de vorm de groote macht.

Evenals Bosboom, wortelde Jongkind in de kunst van 1830, in Schelfhout, den door hem tot aan zijn dood toe hoog gehouden meester; evenals Bosboom, reikte hij met zijn aquarellen tot aan de meest moderne voeling, ja werd hierin de voorganger van Monet, Pissarro, Sisley.

Reeds in 1864 schreef de Figaro van hem: „Coloristisch kan men niets mooiers vinden, dan de landschappen van Jongkind, tenzij het de verrukkelijke werken van Corot zouden zijn. Bij beiden vindt men dezelfde naïveteit, dezelfde lichtgrijze luchten, hetzelfde vloeiend zilveren licht. Jongkind is alleen wat meer energisch, heeft meer „corps", doet minder concessies aan het sentiment. Enkele lenige, schijnbaar toevallig neergezette toetsen volstaan, om zijn schilderijen leven te geven".

In 1871 schreef Edmond de Goncourt, naar aanleiding van een bezoek met Ph. Burty op het atelier van Jongkind, in zijn journaal: „Ik ben een der eersten geweest, die den schilder hebben gewaardeerd, maar den man zelf kende ik niet. Stel u voor een langen, blonden knaap, met blauwe oogen, van het blauw van Delftsch aardewerk, met een mond met uitgezakte hoeken, schilderend in een tricot vest en een Hollandschen zeemanshoed op het hoofd. Op zijn ezel heeft hij een schilderij staan uit den omtrek van Parijs, een steilen, kleiachtigen rivierkant, met een delicieus geklodder gedaan. Hij laat ons schetsen zien van Parijsche straten, van de wijk Mouffetard, van de buurt van St. Médard, waarin de verwonderlijk mooie, grijzige kleuren van het Parijsche pleister, in een vochtige uitstraling, als door een toovenaar bij verrassing schijnen te zijn weergegeven. Verder zien wij cartons: papierbekleedingen met het tooverspel van lucht en water, het vuurwerk der kleurwisselingen van den hemel."

In 1882 schreef hij, naar aanleiding van den Salon in dat jaar: „Eén ding treft mij, en dat is de invloed van Jongkind. Al het landschap, dat op dit oogenblik waarde heeft, komt van dezen schilder, ontleent aan hem zijn luchten, zijn atmosfeer, zijn voorgronden. Dit springt in 't oog en is door niemand gezegd." En eens hoorden wij een modern Parijsch artiest vertellen, hoe hij bij Durand-Ruel, bij wien eenige Monet's, Sisley's, Seurat's, Maufra's en ook een Jongkind waren, tegen Pissarro gezegd had, hoe alles zwak werd tegen Jongkind, waarop Pissarro antwoordde: „Ja, als hij er niet geweest was, waren wij er ook niet".

Hij was en bleef, ondanks zijn moderniteit, een echte Hollander. Jaar op jaar trok hij uit Parijs naar de plassen tusschen Rotterdam en Dordrecht. Direct naar de natuur maakte hij de aquarellen, vlug gewasschen, krachtig geteekend, dadelijk, als van zelf gecomposeerd, aquarellen, waarnaar hij zijn schilderstukjes maakte. Toen in 1891, het jaar, waarin hij stierf, zijn werken vóór de veiling in het Hotel Drouot te zien waren, stond men te Parijs verbaasd, niet over de doorwerkte schilderstukjes, — de liefhebbers kenden deze, — maar vooral over de spontane, heerlijke, frissche aquarellen.

Gustave Geffroy noemde hem den uitvinder der atmosferische nuances, waarin hij met Turner vooraan stond, hij in het meer reëele, Turner in de meer serafische lichtoplossingen Maar tegelijk bewonderde hij in hem de zorg voor compositie, de mooie verdeeling der plans, zoo eigen aan de oude Hollanders. Zoo hield hij vast aan deze principes, waar hij een plaats vindt naast zijn tweelingbroer Aert van der Neer, terwijl hij met zijn rusteloos zoeken naar de trillingen van licht, naar de wisseling van reflecties, naar transparante lichtkleuren, vooral in de latere aquarellen van de hoogvlakte van Dauphiné, vooraan reikte onder de moderne Fransche landschapschilders, in wezen altijd een Hollander blijvend.

In vroeger tijd droeg zijn werk geheel de reflectie van zijn meester Schelfhout, die trouwens, hoe ook bedorven door glacis, in zijn wintergezichten een hang naar toen ongewone kleuranalyse vertoont; en ook is er in een zeer vroeg schilderijtje van oude huizen iets, dat aan een picturaler Van Hove doet denken, en waarin een gedeelte van een poortje en erfje iets geeft van den lateren Mat-

thijs Maris. Maar langzamerhand, vasthoudend aan de oude vormen, stond hij vooraan in het oplossen van het licht, in het doortrillen van het landschap door licht in de concise wijze van een schuit in de ruimte te geven, in de onovertroffen wijze, om het maanlicht te doen neerdruppelen in het water, om het water te laten kabbelen, om schilderen en teekenen te vereenigen tot een ondeelbaar geheel van glanzende pâte, of in schijnbaar spontane, maar in wezen wel overlegde waterverf.

Het is opmerkelijk, dat in een tijd, toen de Fransche kunst met zooveel vreugde in ons land werd binnengehaald, niemand dacht aan den fijnen en krachtigen Hollander in Parijs, en zelfs op de wereldtentoonstelling van 1889 had de Hollandsche afdeeling, zooals Geffroy zegt, geen enkel plaatsje voor Jongkind open.

De eenige Hollandsche schilder, die hem van jongs af aan, toen hij nog op een notariskantoor werkte te Maassluis, waar hij bij zijn moeder, de weduwe van een ontvanger woonde, gekend had, toen hij met wat krijtkrabbels omstreeks '44 naar den Haag kwam, was Rochussen, die bij zijn dood hem eenige woorden wijdde in Eigen Haard en daar een portret van Jongkind uit zijn schetsboek publiceerde. De eenige Hollandsche schilder, die, lang nadat hij bij Schelfhout in de leer was, nadat hij met Isabey, die overgekomen was met den graaf de Nieuwerkerke, om het door dezen ontworpen ruiterstandbeeld in het Noordeinde te 's-Gravenhage te onthullen, door subsidie van den kroonprins als leerling naar Parijs was vertrokken, de kennis met hem aanhield, was ook Rochussen.

Dat het Jongkind in Parijs niet altijd voor den wind ging, is zeker. En het feit, dat hij tevreden geweest zou zijn met drieduizend francs per jaar, terwijl in '92 zijn „Maas bij Rotterdam" voor 28.000 frcs., zijn „Kanaal bij Brussel" voor 17.000 frcs. verkocht werden, om nog niet te spreken van den naar gelang nog hoogeren prijs zijner aquarellen, maakt dit weinig beter. De „Chronique des Arts" schreef bij zijn dood, dat een listig collectionneur wel een vijftig stuks van hem genomen had, een naar de uitkomsten van de veiling zijner werken wijze geldbelegging.

Er is beweerd, dat hij leed aan vervolgingswaanzin en in zeer onschuldige mate moeten de laatste jaren van dezen eenzamen schilder hierdoor verontrust zijn; maar 't is er mee als met de opium-, absint- en andere drank-verhalen van groote dichters. Om iets compleet, welberedeneerd, goed overdacht te doen, om

krachtig te wezen en gevoelig tegelijk, daarvoor moet men een gezond hoofd hebben, en alleen zij, die wel de vlekjes maar niet de grootheid van een artiest kunnen benaderen, meten de grootte en breedte der vlekjes ruim uit. Intusschen vond ook zijn familie, die hij tot 1856 vrij geregeld bezocht, hem de laatste maal zenuwachtig, en er scheen iets te zijn, dat hem griefde. De gevolgen der revolutie hinderden hem vooral en niet minder de eeuwige strijd om erkenning. Edmond de Goncourt schrijft aan het einde van zijn bezoek bij Jongkind: „Het bezien der cartons heeft verscheidene uren aangehouden; Jongkind heeft veel gesproken. Hij is in vuur geraakt, sprekend over de politiek der Commune. Plotseling worden zijn woorden verward en verhollandschen zich, er komt iets bizars, onsamenhangends in hetgeen hij zegt. Er is sprake van agenten van Lodewijk XVII (sic), van schrikkelijke dingen, waarvan de schilder getuige zou geweest zijn. Hij staat op, alsof er een veer in hem losspringt: „Ziet ge, er is daar juist iets electrisch hier voorbij me gegaan," — en hij doet met zijn mond het geluid na van een fluitenden kogel...."

Johan Bartholt Jongkind, in 1819 te Latdrop bij Ootmarsum geboren, overleed in 1891 te Côte-Saint-André (Isère), door de Parijsche kunstbroeders betreurd om zijn werk, om zijn persoon; en Holland zal moeten bekennen, al heel weinig voor dezen zuiveren rasschilder gedaan te hebben. Het Museum Boymans stond ten onzent vooraan in het aankoopen van een maangezicht, het Stedelijk Museum te Amsterdam volgde eenige jaren later en in den kunsthandel ziet men nu en dan enkele zijner precieuse stukjes, ook van die aquarellen, die na zijn dood in het Hotel Drouot zoo zeer de bewondering wekten en die hem de volle erkenning gaven, die hij bij zijn leven begeerd had.

Er is nog een schilder, of eigenlijk er zijn er nog twee, die in een naburig land gewerkt hebben hun leven lang als echte schilders, echte nakomelingen der zeventiende eeuw, robust en fijn, schilders en opmerkers, stillevenschilders en peintres des mœurs, klassiek en modern; schilders, die met het palet van een Brouwer, met een lijnenstructuur, niet ongelijk aan die, welke de klassieke Degas later tot grooter expressie zou voeren, en met een modern zoeken naar de analyse van het licht op een klein observatie-veld, de Hollandsche schilderkunst zuiverlijk behouden hebben, al is het misschien waar, dat zij, hetzij door hun aard, hetzij door lang-

durig verblijf in Brussel, het plantureuse van een Jordaens aan het fijnere van een Adriaen Brouwer paarden. Het werk dezer beide broeders, David en Pieter Oyens, heeft feitelijk met moderne Hollandsche kunst weinig gemeen, althans sentiment en stemming, zooals deze die vertoont, bezat hun werk niet, wat niet wegneemt, dat zij een zeer juist gevoel bezaten voor wat men de „valeurs" noemt. De onderwerpen voor hun schilderstukjes vonden zij meest in het atelier, waar de broeders beurtelings elkaars model waren, soms met een derde of vierde figuur er bij; — waar een van beiden in een portefeuille zoekt, of schildert, of door zijn oogharen naar het model kijkt, of zijn palet opzet, terwijl het model zich voor de pose gereed maakt; — zij vulden deze aan met nieuwe houdingen, aardige gevallen, opgemerkt in een café, die zij te zamen bestudeerden en waarvan een van beiden den volgenden dag de pose aannam, met het volle begrijpen der situatie. Zoo ontstond dat geestige stukje, waar een man met een breeden rug een groote opengevouwen krant voor zich houdt, die met de armen van den lezer een diagonaal maakt; zoo ontstonden ook „De bierdrinkers", zoo heel en al oud-Hollandsch, zoo'n figuur aan een tafeltje en toch in onzen tijd weer zoo modern, gegrepen als het is uit het volle leven. Soms zien zij gecompliceerder tafreeltjes, zooals „Le farceur", die een paar dienstmeisjes amuseert. En ook hier is Pieter weer model, en het even poseeren van het dienstmeisje, met een toque misschien van de vrouw des schilders, volstaat om dit levendig en geestig weer te geven.

Men moet toegeven, dat de fijne schilder David Bles hierbij dikwijls gemaniëreerd wordt en dat, zoo zij het sentiment der moderne Hollanders missen, dezen de lust voor een komieke scène ontbreekt, die Allebé wel eens dreef naar het barokke, maar die zij natuurlijk en ongewild uitbeeldden.

Men heeft hun hier wel gebrek aan fantasie verweten, maar wat doet het er toe, of het altijd dezelfde drie personen zijn? Het wil niets zijn dan het fixeeren van een handeling, het vasthouden van een oogenblik, dat in al zijn juistheid is vastgezet; de figuren leven, ademen, denken, praten, kijken losweg, onbewust; hetzij staande of gebogen, of met den rug naar ons toe, zittend, bukkend vormeloos soms, altijd „doen" ze het, altijd zijn de bewegingen goed waargenomen, altijd zijn het menschen van vleesch en been; elk gebaar is waar, en weergegeven met een losheid, die bijwijlen

aan de Japanners raakt. Het licht stroomt vrij naar binnen en vult de ruimte, zoo, dat het ook de schaduwen dun maakt; de figuren bewegen zich daarin, zonder dat gedacht is, waar zij het mooist verlicht zijn, of de wand er achter in 't volle licht is of niet; zij denken daaraan even weinig als de menschen dit in het gewone leven, in de huiskamer doen. Elke kleur, ieder licht zetten ze eenvoudig neer, zooals hun oog dat zag, en, zich niet bekommerend om de Hollandsche schildersdeugden van tonaliteit, van factuur en van concentratie op doek of papier, is hun behandeling van het eerste solide, dun, licht en vaardig, zonder dekverf het tweede, maar altijd op hun naturalistische wijze, het licht en de atmosfeer om hun figuren weergevend.

Het verschil tusschen David en Pieter is tamelijk groot. Want zoo Pieter robuster was in zijn werk, misschien meer „flamand", zoo was het talent van David leniger, bewegelijker, zooals ook zijn factuur fijner was en hij meer geest bezat. Pieter was de stoere werker, die, moeielijker produceerend, deugdelijk werk leverde; David was degene, die het leven gaf aan de dingen. Wij herinneren ons van Pieter een stilleven van een kan met schilderkwasten, een flesch en een paletmes op een aanrecht, dat wel heel en al goed was en waar, en waarin het licht alweer het oogenblik van den dag verraadde; vol atmosfeer ook, een krachtig geschilderd stuk, waarin wij niet gelooven, dat zijn broeder hem overtreffen kon. Maar wanneer men van den anderen het kleine stilleventje van een misboekje in oud rood fluweel, een rozenkrans en een groen flaconnetje ziet, een boekje, dat hij, voor gezondheid buiten, bij zijn hospita vond en zoo vlotweg, délicieus schilderde, of een schilderijtje, misschien niet grooter dan een hand: tegen het décor van een schoorsteen met antiek spiegeltje en blauw schoorsteenkleed, met pendule en ornamenten, een slank vrouwenfiguurtje in het zwart achteloos leunend, den arm op den lagen rug van een stoel, het afgewende gelaat bijna geheel bedekt door een fijn handje, geschilderd met een charme, eenvoudiger en sérieuser dan die der achttiende eeuw, — dan ziet men in dit fijn beschaafde kabinetstukje, waarin het is, dat David zijn broeder zoo grootelijks overtreft.

Deze echte schilders werden in 1830, — zij waren tweelingbroeders — uit een aanzienlijk Amsterdamsch koopmansgeslacht geboren en het is verwonderlijk, hoe weinig deze voorrechten hun

in den weg gezeten hebben, hoe heel en al zij waren schilders, die weinig lazen — behalve Dickens, die zij uit en der na lazen — schilders, niets meer dan dat en ook niets minder. Hun opleiding ontvingen zij te Brussel bij Portaels en te Amsterdam bij P. F. Greive. Pieter overleed in 1894 en acht jaar na hem David.

Wel heel en al tegenovergesteld aan het stille leven dezer artiesten is dat van den Parijschen Hollander Kaemmerer (1839 geboren), die zich meer en meer van de cultuur van zijn land vrijgemaakt heeft en, knap als hij was, zich in de Fransche salonkunst een eigen plaats heeft veroverd. Hij munt uit in het weergeven van het Directoire-costuum, en door zijn „Bruiloft", door zijn „Doop" onder het Directoire heeft hij zich een vasten naam gemaakt. De photogravures naar deze stukken zijn ook hier geliefd geweest en de bruiloften ten onzent zijn niet te tellen, waarop het eerste als tableau-vivant gegeven werd. Wanneer op een kunstbeschouwing nog eens zoo'n geestig Directoire-poppetje voor den dag komt, met de coquette kleurtjes, op de wijze der Italianen naast elkaar gezet, een teekening, waarvan liefhebbers van mooie costuums en van coquette vrouwenfiguren niet uitgekeken raken, dan moet men zijn kennis bewonderen, ook al ligt zijn knapheid buiten de grenzen onzer schilderkunst. Intusschen begon deze Hagenaar, die later ook mondaine onderwerpen voor de Parijsche gobelinfabriek maakte, met de meer intieme Hollandsche onderwerpen. In 1863 exposeerde hij houthakkers en bovendien had hij met zijn vriend Artz enkele onderwerpen gemeen.

Men kan ons beschuldigen, dat wij met het opnemen van den Engelschen Sir Laurens een vreemde veer op den hoed der Hollandsche schilderkunst willen steken. Maar al heeft de Dronrijper notaris-zoon Laurens Alma Tadema (1836—1912) door zijn naturalisatie den Hollanders vrijwel den rug toegekeerd, de eerste jaren van dezen schilder zijn onafscheidelijk van den Leeuwarder Bisschop, en zijn eerste leerjaren bij Leys, wiens schilderen een renaissance der oude Hollanders en Vlamingen was, doen hem, behalve nog omdat hij de leermeester van Mesdag is, voor een deel in de geschiedenis der Hollandsche schilderkunst thuis behooren.

Het is duidelijk te zien, dat Alma Tadema en Bisschop beiden Friezen zijn. Er bieden zich zooveel punten van overeenkomst aan in de opvatting van hun kunst; beiden hebben zij zich zoo geheel verdiept in vroeger tijden, al is het Hinlopen van den

laatste vrij wat recenter dan het Pompeï of Byzantium van den eerste; hun zuivere uitbeelding van antieke voorwerpen met geen ander doel dan het zuiver weergeven van ieder voorwerp tot een décor, tot een milieu voor de figuren, en eindelijk hun beider opvatting van het intérieur, doet hen, hoe verschillend ook, naast elkaar staan tegenover de Haagsche Meesters, hun tijdgenooten. Er was dan ook hiervoor in Friesland reden genoeg te vinden. Toen de schilders jong waren, droegen vele Leeuwarder vrouwen nog haar met een Oostersch cachet overtogen prachtige kleederdracht — een tijd, toen de vrije Friezen nog niet verslaafd waren aan Parijsche of Engelsche modes. En hoewel het waarschijnlijk is, dat zij als jongens weinig daarnaar keken, zoo zal, vooral bij hun later verblijf in Antwerpen en in den Haag, het onderscheid te scherper indruk op hen gemaakt hebben. Hier kwam bij, dat in Friesland, behalve nog de daar gevonden Merovingische oudheden, die ook in particuliere huizen aanwezig waren, een schat van kunstnijverheid uit de achttiende eeuw en eerder gevonden werd, zoodat de zin voor het mooie bij deze artiesten niet alleen was een décor voor een atelier, maar geheel samengegroeid was in hun verbeelding, in hun herinnering, met de decoratieve kleederdrachten der Friezinnen. Daarbij, het verwijlen bij het oude, het zoeken naar een omgeving voor de historie, lag in den tijd, waarin zij aankwamen, al was Tadema nog al wat jonger dan Bisschop. En deze schilders, die opgegroeid waren in een stad, waar, ondanks allerlei schilders, geen kunstmilieu was, zóó, dat zij op het rumoer af gingen en onder anderen als jongens hemel en aarde bewogen, om in Amsterdam een Schoenmaker Doijer te zien, en van wie de oudste bij Schmidt en de jongere te Antwerpen bij Wappers, onder de Keyzer en later bij den grooten Leys kwam, den historie-schilder, die met een fijn inzicht de klassieke voorbeelden der Hollandsche en Vlaamsche school volgde, — werden in een tijd, dat ieder figuurschilder meer of minder historieschilder werd, willens en onwillens gedreven in een richting, welke, vrij opgevat, door geen van beiden ooit geheel is losgelaten.

Alma Tadema heeft het voorrecht gekend, niet alleen Leys tot leermeester gehad te hebben, maar hem ook in 1859 bij zijn muurschilderingen voor het stadhuis te Antwerpen behulpzaam geweest te zijn, waardoor hij in eens tot de monumentale schildering kwam. Men kan niet anders dan het betreuren, dat Tadema

zich niet meer in deze richting bewogen heeft, zooals het van Holland uit gezien jammer is, dat hij zich misschien door Duitsche invloeden van deze eerste schilderopvatting afgewend heeft.

Wij willen den schilder, die Fries van geboorte, Belg van opleiding, archeoloog van aanleg was, den schilder, die wel Mesdag tot leerling had, maar zijn navolgers in Londen vindt, die geen invloed op de moderne Hollandsche schilderkunst uitgeoefend heeft en niet door haar beïnvloed werd, niet op zijn roemrijke loopbaan volgen. Want noch zijn wijze van stofuitbeelding, noch zijn compositie — en hierin ligt wel zijn grootste kracht — noch zijn factuur, noch zijn kleur, noch zelfs zijn wijze van modelé, noch van teekenen zijn Hollandsch, zijn ooit Hollandsch geweest.

Zoo zeer geconcentreerd als onze zeventiende-eeuwsche kunst, als die van de Haagsche schilders der negentiende is, zoo decoratief was van den aanvang af de zijne. Nimmer is hij iets geweest van een tonalist, zelfs niet in de meer picturale schets van „Willem van Saeftinghen”, die, naar de wijze van den grooten Leys, eerder iets heeft van de broeiende kleuren van gebrand glas; nimmer heeft hij iets begeerd van de moderne Hollanders, sedert hij al van den aanvang af de kleur mooi zag als kleur, en in een savante reeks van equivalenten — zie zijn Fortunatus in het Museum te Dordrecht — vlak en effen, in de costuums en in het milieu tot één weloverlegd kleurenplan in elkaar zette, niet zoozeer door lijnen geordend als wel door een monumentale architectuur, in welker vormen de figuren decoratief meedoen. Te meenen, dat Alma Tadema de kleur slechts in de tweede plaats zou zoeken, zou tot verkeerde gevolgtrekkingen voeren, want ofschoon zijn kunst niet emotioneel is, zoo behoort hij niet tot de litteraire schilders en zijn al zijn werken, alhoewel meer decoratief dan zuiver picturaal, gezien uit een schildersoogpunt. Maar toch, hoe superbe de compositie is zijner groote schilderijen, zijn „Wijnoogstfeesten”, zijn „Praetextatus”, hoe onovertroffen knap hij is in de stofuitdrukking, hoe heel en al kleur-mooi hij is in die kleinere stukjes, waar tegen de effen lijn eener saffiren zee, een door donkere cypressen overschaduwde wit marmeren bank zich in een evenmatig gebogen lijn afrondt, een suggestief décor, waartegen de decoratief geposeerde figuren, met iets van dat bruine rood, dat zoo geheel van hem is, het mouvement geven, — zoo munt hij voor ons bovenal uit in datgene, waarin in Engeland alle

figuurschilders ten allen tijde hebben uitgemunt: het schilderen van mooie Engelsche vrouwen in gerechercheerde poses.

Of de groote schilders der achttiende eeuw, in een lichtzinniger tijd, „Lady Hamilton" als een bacchante schilderden met aanvalliger bekoring, of Rossetti aan de Engelsche vrouwen de hartstochtelijkheid van Juliet gaf of de zinnenbekoring van een Venus Astarte; of Sir Frederic Leighton haar, op het voorbeeld van Ingres, het onbewogene van godinnen gaf, of Alma Tadema op zijn beurt de Engelsche vrouwen als Pandora schildert of als Sappho, of haar laat dansen in een wijnoogstfeest, of tegen een tijgervel laat leunen, — zij zijn niettemin in haar volle, schoone aangezichten, in haar flegmatische bewegingen, in haar bestudeerde houdingen, in haar altijd klassieke lijnen, Engelsche vrouwentypen uit zijn tijd. Dit is het blijvende van de kunst van Alma Tadema. Zijn archaeologische schilderijen mogen in hun onbewogen voordracht, door zijn onfeilbare kennis van vroeger eeuwen, zijn oorspronkelijkheid uitmaken, de vormenpracht zijner vrouwentypen geeft ze hun waarde, verleent ze hun duur.

HOOFDSTUK IX.

DE HAAGSCHE SCHOOL V

DE INTERIEURSCHILDERS.

Zoo Bisschops opvatting van het interieur niet in argeloosheid en heel en al niet in levensvreugd aan de tafereelen der oude kleine meesters verwant is, zoo was de opvatting van Israëls, noch die van Jacob Maris de zijne. Want wel gaf hij het portret van het oude Hinloper leven, wel de peinture des mœurs van het volksleven in Friesland, wel het dagelijksch gebeuren in het huisgezin, maar zonder het te verwijden tot iets algemeen menschelijks. Dat begeerde hij ook niet, want waar Jozef Israëls de dingen alleen aanziet als middel, om de expressie voor zijn model te verhoogen, daar is Bisschop vóór alles de stillevenschilder, voor wien de figuren noodzakelijke attributen zijn om den kostbaren voorwerpen uit een vroeger tijd leven te geven en hun gebruik te motiveeren. Zoo wij hier deze twee schilders ieder aan de uiterste einden van hun aard tegenover elkaar stellen, dan spreekt het van zelf, dat hiertusschen vele nuances besloten zijn. Van den laatste kennen wij schilderijen, waarin de figuren hoofdzaak zijn, zooals die jonge vrouwen, voor den spiegel staande, voor haar schrijftafel een brief lezend, verlicht door het binnenvallende zonlicht, en in het Avondmaal der Mennonieten te Hinlopen gaan figuur en stilleven zeer gelukkig samen. Hij onderscheidde zich ook door portretten, waaronder dat van des schilders moeder en dat van Motley, waaronder ook romantische jongensportretten in 't zwart fluweel, met blond haar en den valk op de hand, in den stijl, waarin Delaroche de kinderen van Eduard IV schilderde, terwijl wij ook bij Israëls somwijlen getroffen worden door een stilleven op een tafel, een Bijbel op een stoel of op een stoof, of zelfs meer uitvoerig door

een stilleventje van paperassen op de tafel van zijn „Koster".
Het is zeker opmerkelijk, dat eerst nadat Bisschop zich met zijn moeder in den Haag gevestigd had, de heugenis aan het oude Friesland zich ontwikkelde, zoo sterk, dat, toen zijn moeder, de trouwe gezellin van zijn schildersleven, hem aanspoorde tot vorming van zijn talent nog eens naar Parijs te gaan, hij tot het besluit kwam, niet daarheen te gaan, alvorens eerst naar Friesland terug te keeren om Hinlopen te zien. In de ville morte, die Hinlopen is, schijnen wel het langst behouden gebleven te zijn de kleurrijke rijkdommen van vroeger tijden, de voortgezette traditie van die tijden van weelde, toen in de havens der kleinste steden de schepen van heinde en verre binnenvielen met nuttige en kostbare ladingen, een weelde van kleurrijke Indische katoen, van zijde, van Chineesch en Japansch porselein, van de eigen kunst ook, van snijwerk en beschilderde meubels, van rijke kleederdracht, deels de heugenis van veel vroegere eeuwen, — een weelde, waarin het meest dagelijksche opgevoerd was tot iets moois in een karakter, dat zuiver aan deze plaats gebonden was. In deze omgeving, waarvan Bisschop later in zijn huis evenzeer de weerspiegeling gaf als Tadema van oud-Vlaamsche, Pompeiaansche en Byzantijnsche kunst in het zijne, heeft Bisschop episoden als de kraamkamer, den doop, het slijpen of aanbinden der schaatsen of ook het lezen van den Bijbel, het lezen van een brief gegeven, knap van stofuitdrukking, kundig van factuur, positief en bondig weergegeven, onder de sterke verlichting van binnenvallend zonlicht. De zijne is geen stemmingskunst, het zijn niet de teere harmonieën, die hij zoekt, en al datgene, wat men vroeger „de grijze school" noemde, is hem ten eenenmale vreemd. Het is dan ook de zuiverheid der kleur, die we bijvoorbeeld in „De zuster van de bruid" in het Stedelijk Museum te Amsterdam bewonderen, de stofuitdrukking en de behandeling van het oude ornament in het oude sits in zijn „Winter in Friesland" of in het „Hinloper binnenhuis", terwijl die zelfde deugdelijkheden bijna nog meer te waardeeren zijn in de praal van het stilleven in het Haagsche Museum. Zijn kloekgebouwde Hinloper interieurs geven meer het portret van de oude Friesche gebruikskunst, dan dat zij het intieme leven der Friezen aanschouwelijk maken. Dit is weer een punt, waar Bisschop met Alma Tadema samenvalt

Geboren te Leeuwarden in 1828, was hij daar, wat zijn opvoe-

ding betrof, al in dezelfde condities als Israëls in Groningen, namelijk, dat zij niet veel zagen, niet veel kenden, niet veel hoorden dan het rumoer over de vermaardheden uit de hoofdstad, dat hem bijwijlen met Tadema naar Amsterdam dreef, om wat te zien te krijgen van het heerlijks, waarvan zij hoorden gewagen. In 1846 vertrok hij, na een élémentaire opvoeding te Leeuwarden, naar Delft om daar onder Schmidt, die destijds op het toppunt van zijn roem was, te werken. Hij werkte daar met Franckenberg, die van zich zelf zeide, dat hij meer geluk dan talent had — hij verkocht alles, wat hij maakte —, met van Westrheene, die, zooals men zeide, den vorm niet kon vinden en later over kunst schreef; met Bombled, die later in de „Monde illustré" teekende, met de la Salle, die een anderen weg uitging, en met Spoel, den meer bekenden portret- en genreschilder. Na den dood van Schmidt kwam Bisschop bij Huib van Hove, die niet naliet, den invloed van zijn streven naar een meer uitgesproken kleur ook op hem uit te oefenen. Van 1852 tot 1855, het jaar, dat hij zich in den Haag vestigde, (waar hij in 1904 overleed) werkte hij op het atelier van Le Comte en Ch. Gleyre, het vroegere leerlingenatelier van Delaroche te Parijs.

De interieurschilders als Israëls, evenals die uit een jongere generatie, Albert Neuhuijs, Blommers en Artz, kwamen, hoe ook verschillend, uit eenzelfde voeling voort. Het was de beweging, waarin de dorpsnovelle haar oorsprong vond, het was het dwepen met de deugd der eenvoudigen, met de schoonheid van het leed, door Rousseau in de mode gebracht, door Greuze en Fragonard dramatisch uitgebeeld, door Diderot toegejuicht, door George Sand verheerlijkt, wijl zij in deze eenvoudige landlieden de dragers bij uitnemendheid zagen van groote en edele sentimenten; het burgerlijke en landelijke leven, dat sedert door schrijvers en schilders met meer of minder sentimentaliteit voortgesleept werd, totdat het door den stijlvollen eenvoud van een Millet geheven werd tot zuivere kunst, totdat in een andere voeling — op haar beurt uit dezelfde oorsprongen geworden als die van Millet — Jozef Israëls het overplantte in het leven der visschers in hun dagelijksch conflict met de zee en sympathie vroeg voor hun leed en voor hun kleine vreugden.

Wat de opvatting aanbelangt, is Neuhuijs uit de school van Israëls, wat de kleur betreft uit die van Jacob Maris. In deze com-

binatie heeft hij zich een gevoelig schilder getoond, die in het paisibele leven der Larensche of Brabantsche landbewoners, meestal binnenshuis, de dagelijksche bewegingen mooi, natuurlijk en dikwijls ongedwongen weet overeind te zetten: een vrouw, die het kind verzorgt, het eten klaar maakt, den bloemen water geeft; of een ouder zusje, dat een jonger breien leert, alles tegen het décor van het rijpe rood eener kast, een wit muurtje, een laag buffetje. Hoewel zijn werk van 1875—1885 het deugdelijke bezit van de schilders der kabinetkunst en deze stukjes misschien den toets der eeuwen het best zullen trotseeren, zoo heeft hij zijn werkwijze later in zoover veranderd, dat hij toen direct in de huizen schilderde, allicht met iets spontaners, maar ook weer missend daardoor het précieuse zijner vroegere stukjes. Het atelier geeft hem geen gedachten en zoo trekt hij met groote doeken naar die Larensche intérieurs, waar, zooals hij zegt, „de natuur zelf hem de kleuren in de hand geeft en de bewegingen, de houdingen der personen natuurlijk in het milieu staan." Mocht het schilderij als zoodanig een enkelen keer lijden onder de gebrekkige verlichting van zijn werk, wij winnen er de natuurlijke kinderfiguurtjes bij, die in den rijpen toon van het geheel de dragers worden van dat zon-doorkoesterde licht, dat een profil perdu, een nekje met donzig haar rondt of het blonde haar goudt. De waggelende beweginkjes van die kleine dribbelaarsters, zooals Jan Steen die zoo onvergankelijk voor ons bewaarde, heeft deze schilder opnieuw te zien gegeven in de onbeholpen boerendracht der kleinen.

Door het fijne modelé zijner figuren en vooral door zijn waterverfbehandeling, stond Neuhuijs op de eerste rij. Hij kan een gelaat uitvoerig modeleeren en toch blank en ongerept houden. De vrouw met den hoofddoek, vroeger in de collectie van Randwijk, nu in het Rijksmuseum, is hiervan een der mooiste voorbeelden. Een gemoedelijke, breede vrouwenfiguur, indertijd in het Haagsche Gemeentemuseum, is even verrassend voortreffelijk. De handen van stofuitdrukking, van volume, van détails, in waterverf stellig onovertroffen.

Geboren te Utrecht in 1844, ontving Neuhuijs zijn eerste opleiding van Gijsbertus Craeyvanger, den niet onaardigen teekenaar van oude brokken architectuur, en wat later op de Antwerpsche Academie. Hij begon naar Antwerpschen trant als historieschilder, en het is gezegd, dat hij als zoodanig uitmuntte door het

schilderen van satijn, en misschien is het hierdoor en ook door de portretten, die hij in dien zelfden tijd schilderde, dat de meer elegante vrouwenfiguren in een of ander woonvertrek, vooral in waterverf, zooveel moois bevatten en zoo heelemaal van hem zijn. Het was eerst omstreeks het jaar 1870, dat hij met het schilderen van binnenhuizen begon. Hij overleed te Zürich in 1914.

Als landschapschilder beschikte zijn jonggestorven broeder Jozef Hendrikus, (1841—1890), over een zeer beschaafd en gevoelig talent. Wij kennen een „Dorpstraat" van hem, waarvan de strakheid der huizen, achter de fijne donzigheid van een wilgenboom, in haar zuiverheid iets vertoont van datgene, wat Verster in zijn was-potlood-teekeningen gezocht heeft en waarin hij bij consequenter doorvoering misschien minder zijn intentie bereikt heeft dan hier, al zou hij ook niet zoo'n loos figuurtje erin zetten. Vooral van den grijzen toonaard der duinen hield deze schilder, en het lichteffect, dat hij daarin placht uit te drukken, was, zoo ook zwak, ongemeen zuiver.

Bernardus Johannes Blommers, een Hagenaar, in 1845 geboren en in 1914 overleden, de jongste van dit geslacht van schilders, kwam als velen uit het métier van lithograaf voort. Hij was een leerling van C. Bisschop en de Haagsche Academie, maar, zooals hij zich heeft gevormd, heeft zijn werk niets van zijn leermeester, niets van Israëls en weinig van Jacob Maris, dien hij boven allen bewonderde. Meer nog dan de teedere opvatting van Neuhuijs ziet Blommers zijn visschers van den blijden, van den robusten kant. Er is dan ook een groote tegenstelling tusschen zijn robuste kinderen der zee en de teere, peinzende figuurtjes van die van Israëls. Evenals de meeste schilders, begon hij met sterk uitgebeelde figuurtjes te schilderen; zooals het krachtige schilderijtje „Moedervreugde" in het Stedelijk Museum te Amsterdam, een kabinetstukje, dat alle deugden bezit, behalve atmosfeer. 't Was uit den tijd, toen onze schilders zich sterker gebonden gevoelden aan de oude meesters en aan hun model, den tijd, dat de drang naar de wijder harmonieën, naar de subtieler kleuranalyses, naar vluchtiger lichtoplossingen nog sluimerde. Hoe fijn ook behandeld, hoe krachtig gemodelleerd, toch ziet men in dit jonge vrouwtje reeds het gezonde van zijn kunst, welke later, het was omstreeks 1882, zijn krachtigste uiting gevonden heeft in „De vischvrouw", die bezig is met het schoonmaken van visch, in het Haagsch Museum; een

forsche figuur in krachtige kleur, in diepe roode tonen geschilderd, waartegen het blanke der op de roode steenen van den voorgrond liggende visschen als een heerlijk stilleven uitkomt, licht vangend en completeerend het broeiende bruin en rood van dit waarlijk imposante werk.

Tusschen deze beide werken ligt het talent van dezen echten schilder besloten. Hij moge belangrijke motieven aan het strand ontleend hebben, hij moge de vischvrouwen met juistheid op de heupen hebben doen wiegelen, hij moge ze geënveloppeerd hebben met de glinsterende atmosfeer, die den vischopslag op het natte zand zoo mooi maakt, hij moge later het licht boeiender gemaakt hebben, overtroffen zijn deze beide intérieurs niet. Iets anders is het met de portretten zijner kinderen; daar, in een voor hem vrijer onderwerp, geeft hij een schilderkracht te zien als weinigen in onzen tijd, een spontaniteit, een zekerheid, die aan Hals doet denken.

De voornaamste leerling van Israëls is wel Artz geweest. Hij leerde Israëls kennen op de avondklasse onder Royer aan de Amsterdamsche Academie, waar hij overdag naar het levend model schilderde onder Egenberger. Het samenwerken met zijn meester, dien hij naar Zandvoort volgde, dateert van dien tijd. Later, toen hij zijn richting gekozen had, besloot hij naar Parijs te gaan, waar hij hij zeer bevriend werd met Jacob en met Matthijs Maris, die daar het zoo zuivere portret van Artz schilderde, en met Kaemmerer, met wien hij den begaafden violist de Graan voor gezondheid naar Italië vergezelde. Israëls had niet beter weten te doen, dan hem aan Thoré (Burger) aan te bevelen, die hem op zijn beurt naar den virielen schilder Courbet verwees, den naturalist, die hem dezen raad gaf: „Louez un atelier, prenez un modèle et fermez votre porte." De Hollandsche schilders en, naar men zegt, voornamelijk Kaemmerer, hadden destijds in Parijs een goed débouché voor hun werk in den kunsthandel van het huis Goupil, zóó, dat velen zich daar voor goed gevestigd hadden, een verblijf, waaraan de kommer, tijdens de Commune geleden, een einde maakte.

Wanneer men Artz als leerling van Israëls met dezen meester vergelijkt, dan treft ons bij een ontbreken van dat mystieke, dat in diens latere werken te ontraadselen valt, dat schemerige, dat Artz zoo heel en al bewonderde en welbewust miste in zijn eigen werk; — dan treft in een schilderij als „Rouw", bij een mooie

expressie van droefheid, met een mooi sentiment, dat de voorovergebogen, snikkende vrouw, tegenover het blozende, van niets bewuste kind plaatst, hoe die droefheid, niet als bij Israëls, doortrilt in de heele figuur, in het vallen van de plooien, in het vallen van het licht, in elk détail van het vertrek, dat mee gedramatiseerd wordt door het drama van den mensch; hoeveel positiever Artz is, hoe hij er van houdt, het model te volgen, elk voorwerp zijn aandacht te schenken, en hoe mooi, zoo beschouwd, die plooien van den rok geschilderd zijn, hoe zeventiende-eeuwsch mooi die plompe kinderschoentjes op dien leegen vloer, wat een Jan Steen hem niet zou verbeteren, zijn uitgebeeld.

Wel beschouwd was Artz een der eerste realisten ten onzent, die, met liefde voor de natuur, deze in zijn modellen aandachtig volgde en zoo, vooral in zijn naar de natuur geschilderde studies, zeer volledig en correct, een fijn gevoel voor de blanke tonaliteiten van strand of duin vertoonde. Vooral in zijn plein-air, zonder bij dit woord aan ultra-moderne formules te denken, was hij zeer gelukkig en vertoonde zijn werk veel bekoring. Ook de studies voor zijn meest beroemde schilderij, de eetzaal in het oude-mannen- en-vrouwenhuis te Katwijk, behooren tot het meest oorspronkelijke, behooren tot het beste wat wij in dit opzicht bezitten. Hij was gesteld op een precies afmaken van zijn schilderijen, waarbij hij voor hen, die vroegen, of hij niet dien mooien aanleg wilde vast houden en eindigen zonder in détailleeren te vervallen, de voorbeelden der oude meesters in de gulle bewondering voor wat solide was, gaarne aanhaalde. David Adolphe Constant Artz is in 1837 geboren en overleed in den Haag in 1890.

HOOFDSTUK X.

DE HAAGSCHE SCHOOL VI

DE WATERVERFKUNST.

Niet in eens kwamen deze schilders tot de erkenning van den vollen omvang van hun artistiek vermogen; niet dadelijk tot het bewustzijn van wat het was, dat hen, onafhankelijk ieder toch, samenbond tegenover een oudere generatie. En zoo misschien voor een deel de bewustwording hieraan te danken is, dat deze schilders omstreeks 1876, tegen de door den Koning gekozen jury voor de bekroningen op een stedelijke tentoonstelling, protest aanteekenden door allen, het waren er twee-en-dertig, hun schilderijen met een B.M. (Buiten Mededinging) te teekenen—de band, door dit protest onderling geknoopt, werd voor goed bevestigd in de in 1876 door hen opgerichte Hollandsche Teekenmaatschappij. Het was een daad van gemeenschappelijk belang, niet een vijandelijkheid tegen de oudere richting, zooals toen ter tijd beweerd werd — Bles en Nakken waren onder anderen medeleden —; het was een middel, om vrij en zelfstandig hun waterverfteekeningen, een zoo voorname en een zoo heerlijke uiting van hun zoeken, te kunnen laten zien en te verkoopen. De officieele partij evenwel, aan wier hoofd Herman ten Kate stond, beschouwde deze oprichting als een vijandelijke daad, met het gevolg, dat Koning Willem III aan hem omstreeks 1882 de Gothische zaal afstond voor een contra-tentoonstelling, welke een zoo totaal fiasco maakte, dat zij niet meer herhaald is, terwijl de Hollandsche Teekenmaatschappij, zoo zij al niet meer over de belangrijkheid beschikt, welke zij vroeger in de Academie-zalen bezat, toch nog een bloeiende onderneming is en een der aangenaamste tentoonstellingen van ons land.

Trouwens, de wijze van waterverfkunst, zooals zij in de Gothi-

sche zaal te zien was, was grootendeels een wijze van geestig teekenen met verf, van kunstig sparen van het licht, een opvatting, die te dikwijls verviel in te veel détails, in te veel kreukeltjes, te veel lichtjes en bovenal in een te uitsluitend illustreeren. En het waren voornamelijk de Italianen, van wier techniek men trouwens in het begin, toen deze nog in hun volle kracht waren, veel leerde, die hun vaardigheid, om met geestige plasjes kleur een galante figuur, een uitvoerig boudoir, schaakspelende heeren in elkaar te bouwen, om hun kunst in het nabootsen van zijden en fluweelen stoffen te toonen en door een fijne arceering en pointilleering een mooi vrouwenkopje gaaf tegen deze klater-kleurtjes te zetten, tot het zinledige toe cultiveerden. Anderen, zooals Madou, of ten onzent David Bles of H. ten Kate, maakten zeer compacte teekeningen, volgend in deze behandeling de dicht ineengewerkte schilderkunst van hun tijd, een wijze, die, evenals de kabinetstukjes uit dien tijd, voortvloeide uit den smaak dier jaren.

De kunst van met waterverf teekenen was onder de handen dier andere Haagsche Meesters een geheel andere geworden. Het was noch de compacte schilderij in olieverf, die een vorig geslacht gegeven had, noch een luchtig aangewasschen potlood-, pen- of krijtteekening der oude meesters. Onder de handen dezer impressionnisten was zij, evenals de olieverf, tot stemmingskunst geworden, tot een harmonieus ensemble door de verschillende hulpmiddelen, die deze uiterst moeilijke techniek onder gevoelige handen aanbiedt; zóó, dat door dit dunnere materiaal, het plassen met water, het doorvoeden met gedekte kleuren, het Hollandsche impressionnisme verder gegaan is, tot subtieler oplossingen gekomen is, een algemeener moderniteit bereikt heeft dan de meer klassieke olieverf. Want zoo de olieverf werken van zwaarder dracht geeft, van machtiger werking, zoo zal de waterverf tot meer gevoel en vooral tot geestvoller behandeling aanleiding geven. Men heeft al dadelijk de verscheidenheid van dekkende en van dunne kleuren, van het zuivere wit van het papier en van witte dekverf; men heeft de van kleur doorvoede partijen, die, uitgesponst, zulk een savoureus blond fond geven om de lijnen op vast te zetten of door het aanbrengen van vaste ocres tot vaste tonaliteiten te komen, of ook weer, om op het uitgewasschen wit een vluggen, lenigen toets met nieuw wit te geven, en in de donkere partijen met het krachtige bruin der donkere sepia in vlotte strooken den vorm te accentueeren.

In sommige waterverf schijnt het, alsof het kleine, onaanzienlijke van het materiaal, het beknopte en op de tafel te leggen papier, de concentratie van gedachten bevordert en hetzij de lijn, hetzij de kleur of de gedachte intenser en vooral meer synthetisch maakt. De teekenaar, die over zijn werk gebogen zit als een verluchter van getijboeken, is òf in een contemplatiever stemming, òf ook zijn beeldende vorm komt spontaner, in zoover teekenen en schilderen met het marterpenseel meer één is.

Ja, wanneer men de verschillende teekeningen dezer meesters beschouwt, is er, gelooven wij, meer intuïtie, meer gevoeligheid, meer nerveusheid in te vinden en het is, zooals Novalis van de muziek gezegd heeft, of hier de ziel verplaatst wordt naar de toppen der vingers, in welker gevoeligheid het sentiment dezer kunst gelegen schijnt te wezen.

Reeds lang vóór de oprichting dezer tentoonstellingen, door Willem Maris, Mauve en Mesdag — tentoonstellingen, waaraan de groote meesters der Haagsche School en ook minder groote, ook jongeren, en ook gerenommeerde buitenlanders meegedaan hebben, zooals Segantini, de bekende Italiaansche aquarelleurs, Alma Tadema in de eerste jaren — waren de kunstbeschouwingen, in den Haag door het Genootschap Pulchri Studio, in Amsterdam door Arti et Amicitiae en vroeger door Felix Meritis gegeven, de gelegenheid tot het laten zien van waterverf. Het was in den aanvang alleen des avonds. Men zat aan lange tafels en de teekeningen werden doorgegeven, een wijze, welke, ook al zijn er teekeningen, op afstand berekend, vooral voor zwart en wit alle aanbeveling verdient. Een tijd lang werden die in Pulchri geregeld door Koningin Sophie bijgewoond en door Prins Hendrik, den Hertog van Saksen-Weimar en zijn dochter. De waterverfcollecties van Prins Alexander, Völcker van Soelen, Mesdag, Langerhuyzen, zijn reeds begonnen bij deze kunstbeschouwingen, waar de teekeningen, toen het ledenaantal grooter werd, of ook al volgend den gang dezer kunst, op lessenaars geplaatst werden en nog lang in Arti en Pulchri gehouden zijn. Het publiek was omstreeks 1880 in den Haag nog al reactionnair in zake kunst, en wij herinneren ons de oraties, welke daar voor de verrukkelijke kleurteekeningen van Jacob Maris gehouden werden, bedenkingen voor het gevaar van de toekomst der kunst, sedert men schetsen, zooals men de teekeningen van Maris noemde,

voor compleet werk liet zien; het was een gegons van vliegen over zeer geserreerde aquarellen, dat den schilder toch verveelde en vervelen moest, sinds die zelfde menschen later voorgaven, ontzettend te genieten van uit haar aard minder stellige teekeningen. En bovendien, in Engeland werd Jaap Maris in dien tijd reeds lang erkend als de Meester, een naam, die hem door een oudere generatie van Haagsche schilders nog lang onthouden is.

In ieder geval verkreeg men door deze tentoonstellingen, waarvan Van de Sande Bakhuyzen, Mej. van de Sande Bakhuyzen, Bisschop, Mevr. Bisschop-Swift, Bles, Blommers, Bosboom, Henkes, Israëls, Jacob en Willem Maris, Mauve, Mesdag, Sadée en Stortenbeker de inrichters waren, maar waaraan al dadelijk Artz, Duchattel, Nakken, Albert Neuhuijs, C. S. Stortenbeker, E. Verveer en Weissenbruch als gewone leden deelnamen, terwijl Alma Tadema te Londen, Allebé en J. W. Bilders te Amsterdam, David en Pieter Oyens, de Famars Testas, Gabriël en Roelofs te Brussel, Rochussen te Amsterdam en eenige Belgen, onder wie Emile Wauters en veel Italianen, onder wie later Segantini, als eereleden benoemd, aan deze tentoonstellingen deelnamen, — een verscheidenheid van opvatting en techniek, waardoor zij, in Augustus gehouden, den tijd, dat vele vreemdelingen in den Haag samenkomen, werden tot tentoonstellingen, zooals men die ten onzent niet kende, beknopt, boeiend en mooi, en die, wat het doel was, deze kunst ook in den vreemde in aanzien brachten.

Wanneer men de rij dier schilders, die zich in de lenige, moderne aquarelleerkunst onderscheidden, technisch beschouwt, dan kan men zeggen, dat Allebé en Bosboom de beide uiterste einden dier moderne Hollandsche waterverfkunst beheerschen: dat tusschen de precieuse mozaïek van den eerste en de suggestieve lijnenranken van den laatste, de licht en kleurdoorvoede teekeningen van Jacob Maris, het juichende groen van Willem Maris, de rake Mauve's, de alchymistische interieurs van Israëls, de luchtig gebouwde maar constructieve teekeningen van Weissenbruch, de met verf geteekende strandimpressies van Mesdag en de savante waterverftechniek van Neuhuijs gelegen zijn; terwijl Bauer, Breitner, Van der Maarel, Suze Robertson en de Zwart, de eerste het dichtst bij Bosboom, de laatste bij de Marissen, hiertusschen zich met veel geluk bewegen, en Artz, Bisschop, Blommers en Gabriël zich in hun aquarellen niet door een afzonderlijke techniek van

hun olieverf-schilderijen onderscheiden, wat inderdaad het geval is met de meeste schilders.

Allebé beschikt over een zoo groote mate van technische kennis in deze kunst, als men die gemeenlijk alleen in de kunst der Oostersche volkeren aantreft; en wanneer men een teekening als zijn „Alligator" ziet, zoo zonder wankelen doorgevoerd, is het, of alle Germaansche geest hem vreemd is en wij kunnen niet nalaten, te denken, dat hij bij voorbeeld in het émail cloisonné, dat de Japanners eens tot zulk een subtiele kunst opgevoerd hebben, de grilligste diervormen tot een ongewone volmaaktheid zou hebben gebracht; en ook, wanneer men de lijn van zijn kunstig procédé, waarin de enkele zuivere kleuren als edelsteenen staan, doortrekt, dan komt men op dien anderen, meer modernen kunstenaar, die eveneens de waterverf tot een weelde van edelsteen en kleuren kon opvoeren: wij bedoelen den zonderlingen zoeker, die Gustave Moreau was.

Bosboom's even groote techniek scheen alleen te bestaan om zijn grandiose syntheses mogelijk te maken, dat wil zeggen: het was een onophoudelijk opofferen van het kleine voor het groote, spontaan en weloverwogen, enkelvoudig en toch even onnavolgbaar als de ingewikkelde van Allebé, doch meer voerend tot de expressie van een lijn, tot de suggestie van het immense, klassieker en grootscher dan de technisch meer moderne Allebé, die vóór dertig jaar de schoonheid reeds zocht in de materie der kleur.

Jacob Maris, die technisch tusschen Allebé en Bosboom, zooals overal, in den evenaar staat, heeft in zijn waterverf nimmer opgehouden, de kleur- en lichtoplossingen te verveelvuldigen, die rijper te maken door het afwisselen van transparante en dekkende kleuren, door de rijpheid van afgesponste gedeelten, verlevendigd door enkele weloverlegde toetsen en lijntjes, zooals hij trouwens in zijn olieverf-schilderijen, meer dan iemand, aan grootheid van opvatting levendigheid van behandeling paarde. Evenals in de laatste is ook in de teekeningen de lijn ongrijpbaar. Waant ge evenwel, dat er in deze savoureuse toonreeksen geen vaste lijnen zijn, zoo ziet ge ze energisch en vol spontaan leven opdoemen van den horizon tot op den voorgrond, weggevaagd door de vertastbaarde atmosfeer, vervangen door een vasteren toets, maar altijd weer in rhythmisch bewegen voor den dag komend daar, waar de opgezogen toon gesteund, daar, waar de massa geordend moet worden.

Bij Mauve is het de korte, de vlugge teekening, die van meet

aan het samenstel is, waarin hij de rake, instantané gegrepen tonen schikt. Mauve is, waar Jacob Maris zijn verveelvuldigende oplossingen geeft, de vereenvoudigende, die zonder omwegen zijn onderwerp in het vierkant zet, zijn handeling eenheid geeft, de plannen van het landschap door positieve lijnen vastzet en zijn verder doorgevoerde teekeningen door een mooie afwisseling van uitgesponste deelen en dekverf, gesteund door enkele lijntjes, boeiend maakt, terwijl bij Willem Maris de aquarel bijna altijd met diens impressionnistisch geschilderde werken een groote overeenkomst vertoont. Waar hij op zijn best is, zóó, dat de oorspronkelijke indruk zoozeer door heel het werk heen vastgehouden is, dat zijn machtigste werken op een schitterende ébauche gelijken, daar geven zijn teekeningen hetzelfde te zien, en het is alleen in zijn eendenmotieven, dat zijn waterverf een frischheid, een luchtigheid van compositie, een uitgesprokenheid en dikwijls een zweem voor voorname decoratieve eigenschappen vertoont, welke aan zijn schilderijen vreemd is.

De aard van de teekeningen van Jozef Israëls is even onuitwarbaar als die van zijn olieverf: 't is dezelfde reeks benaderingen, waarmee deze meester in de schilderijen zijn figuren doet leven, dezelfde omboel van tonaliteiten en krassen, van bruine en rosse vegen, van vaag blauw, van lumineus zwart, van zilverig wit; dunner en doorschijnender in de herhaaldelijk afgesponste teekeningen, vapoureuser, blonder nog het licht, dat poedert door het vertrek of trilt tusschen de boomen door aan het kanaal; dat zich uitspreidt om den lichten bol eener lamp of dat om zijn visschers de wondere suggestie der zee laat oprijzen. Maar, nog behalve in deze onbenaderbare teekeningen, heeft hij in zijn waterverf enkele portretjes gemaakt, die, geserreerd van teekening, geestig van voordracht, klaar uitgezegd, zoowel als portret en als waterverf onovertroffen zijn van geest. En het beeld van Weissenbruch, en zeker was het niet mogelijk, dezen kop snediger weer te geven, èn dat van den schilder Van Witsen zullen ten allen tijde voorbeelden van waterverfportretten zijn, voorbeelden ook van zuivere uitbeelding, van argeloos geschilderde portretjes, van onovertroffen begrijpen.

Albert Neuhuijs heeft de techniek dezer kunst tot een meesterlijke, materieele uitbeelding gebracht en voor zijn opvatting van intérieur is deze materie gunstiger nog dan de olieverf, zóó dat zijn

jaarlijksche inzendingen op de Teekenmaatschappij indertijd verrassend van gezonde-kleur-blankte, van vast modelé in de aangezichten waren. Bij Jacob Maris was er blijkbaar een besluit, om een kindergezichtje zoo weinig mogelijk aan te raken, zóó net genoeg om het onbewuste leven te geven; Neuhuijs ging er met een zelfde kleur-arrangement meer als portretschilder op door, zóó dat deze dikwijls op groote schaal genomen figuren, in een intérieur of buiten, zijn modelé in waterverf deden bewonderen.

Wanneer men aan de Haagsche Meesters, die hun naam aan deze School gaven, denkt, dan, hoe droevig ook, ziet men, dat ook dezen de algemeene wet ondergaan, dat duur niet gegeven is aan de dingen dezer aarde; en, daar stilstaan niet mogelijk is, vloeit hieruit voort, dat op het toppunt eener stijging een dalen moest volgen, onmerkbaar, maar toch een dalen, waaruit weliswaar de mooiste, de meest expansieve werken oprijzen, maar waaraan de groote eerste kracht, ruwer gehouwen, minder schitterend, minder subtiel, reeds vreemd is.

In het volle van de productie, in de volle expansie der Haagsche schilders, viel in Februari van 1888, met den dood van Mauve, de eerste, een verpletterende slag. Zóó, midden uit zijn werk, zoo in de volle kracht van zijn leven, zoo uit het midden van heel die bent van krachtige meesters weggerukt door den dood, onvoorzien. Het was de eerste groote slag, het eerste groote verlies. En op een van die vroege voorjaarsdagen, schitterend van zonlicht en ijskoud in de schaduw, toen de Noordenwind over het kerkhof op de duinen woei, werd hij weggedragen door zijn kunstbroeders, bleek en ontdaan de aangezichten: Jozef Israëls, Mesdag, Jacob Maris; Artz, die vier jaar later zou vallen; Vrolijk, die jonger nog aan de beurt zou zijn; Bosboom, die in 1890 heenging, Jacob Maris, die tien jaar later, op dien milden nazomerdag, door een bedroefde menigte zou worden weggedragen; Weissenbruch, Gabriël en Poggenbeek, die in het begin der twintigste eeuw zouden volgen. De dood van Jacob Maris in Augustus van 1899 was een slag, waarvan de Haagsche School niet meer op zou komen. Er was van hem een kracht uitgegaan voor de jongeren, een steun, een helpende hand, waarmee hij heel wat talentvollen, heel wat krachtigen schilders den weg gewezen had, heel wat zwakkere schilders op de been had geholpen; en niet alleen zijn persoonlijkheid, eenvoudig als deze was, maar ook zijn invloed, de kracht van zijn woord, als

hij over de schilderkunst sprak, de opwekking, welke er van hem uitging, zijn even weinig te overschatten als zijn groote menschelijkheid, en bovenal als het groote voorbeeld van zijn pure picturale kunst, dat de meeste schilders op een hooger vlak gebeurd had, dan in hun vermogen was te behouden, nu de kracht van zijn voorbeeld, de hulp van zijn raad, de hulp van zijn hand niet langer gereed stonden voor hem, die ze inriep.

Wij willen hier niet in een opsomming vervallen van wat schilders als Bosboom, Jacob Maris en Mauve practisch geweest zijn voor tijdgenooten en jongeren; want, ofschoon bekend is, dat Bosboom Behr voorthielp — deze combinatie is zelfs een handelsmerk geworden — hoewel wij weten, dat Mauve den Utrechtschen Soeterik voorthielp, zoodanig, dat Jaap Maris van zoo'n overgeschilderden Soeterik zei, dat Mauve zelf nooit zoo mooi Wolfhezen weergegeven had, of we weten, dat het de hand van Willem Maris was, die het Noorweegsch landschap in het Museum te Dordrecht — hij was met Alexander Wüste, volgens prof. dr. Veth een zeer goed schilder, wiens werk veelal in de Rijnprovincies te vinden is, hij heeft hier trouwens slechts korten tijd gewerkt, naar Noorwegen gegaan — met vee gestoffeerd had, of we weten, dat Jacob en Willem Maris Boks voorthielpen of figuren in de schilderijen van Hanedoes schilderden, of door hun hand het werk van de la Mar onherkenbaar maakten voor zijn kameraden, en door hoevelen is deze schilder niet voortgeholpen, evenals Brugman, van wien zulke goede copieën naar Jan Steen en andere oude Hollanders in de ateliers der schilders hingen, — wat beteekent dit bij de kracht, die overal en in alles van de groote meesters uitgaat, van hun persoon, van hun werkplaats, van hun werk! Het was van Jacob bekend, dat geen der meesters zoo goed in een anders werk kon komen, op zoo verrassende wijze de oplossing kon vinden, als een jonge schilder niet voortkon met zijn werk, als hij. Dit gedurig zien op tentoonstellingen, voor het raam van een kunsthandel, en daarbinnen, overal, waar de meesters op nieuw den toon aangaven, — dit was het, wat ieder, van den grootste tot den kleinste, bezielde en doordrong. Dit was een verlies, waarvan men het onherstelbare gevoelde, ook al stond de meester der Hollandsche schilderkunst Willem Maris in de meesleepende voordracht zijner zuivere natuur-aanschouwing nog daar.

HOOFDSTUK XI.

DE HAAGSCHE SCHOOL VII

DE JONGERE MEESTERS.

Het was in de mooiste jaren dezer school, dat de schilders dezer groep aankwamen. Het hoogtepunt was nog niet bereikt, maar in de stijging daarheen ontplooiden de Haagsche meesters hun grootste kracht, drukten op hun werk den stempel van overtuiging, van innerlijke opgewektheid, van lust, welke hun kunst uit dezen tijd zoo meesleepend maakt. Wat er aan impressionisme gemist werd, dat werd door den meerderen lust, door franker kleur, door opener kracht meer dan vergoed, terwijl de compositie compacter en het formaat van hun schilderstukken doorgaans beknopter waren, qualiteiten die onze schilderkunst van oudsher ten goede zijn gekomen. En hun kleur, hun rijpe tot toon herleide kleur, hadden zich nog niet opgeofferd aan de analyse van het licht. En vooral, zij waren, althans in Holland, nog onbekend genoeg om in de onderwerpen, in de opvatting, in de verdeeling van licht en donker, zich vrijelijk te kunnen bewegen, terwijl zij nog gelukkig gebonden waren aan hun vroege werk, toen de teekening strakker, de uitbeelding uitvoeriger was.

Israëls was toen concreter in de voordracht, in 1880 schilderde hij zijn Naaischool; Willem Maris was verzonken in zijn zilveren weiden; de grootheid van Matthijs daagde in het Museum Mesdag en in den kunsthandel van J. E. van Wisselingh; Mauve schilderde in Dekkersduin, mee opwekkend, mee levend, mee leerend. Terwijl Weissenbruch, langen tijd gebonden aan een vroegere opvatting, misschien directer gebaseerd op onze 17de eeuwsche landschapschilders, in waterverf verraste door zijn greep. En Jacob Maris! Het was zijn naam, die op aller lippen lag! Hij was de

meester, die in zijn kracht als in zijn fijnheid den toon aangaf. Hij was het, die in zijn stijging de besten mee opwaarts nam, den zwakken de hand reikte, ieder den weg wees en met zijn conscientievolle werken een baken zette op hun weg.

Zeker, de jongeren stonden er anders voor. Zij behoefden niet over hun ezel gebogen te zitten om de geheimen van het métier te ontraadselen; zij behoefden zich niet door een aan de zuivere schilderkunst vijandigen tijd heen te werken. De kleur was levend geworden, de techniek lenig en evenals de opvatting persoonlijk; zij hadden maar toe te tasten aan wat zich voor hun oogen voordeed.

Trouwens, de tijd was een andere. Het leven deed zich anders aan hen voor. De litteratuur gaf hun andere denkbeelden dan de dorpsnovellen van ds. Heering, die Mauve altijd weer opnieuw las. Zola kwam tot hun met de boodschap van de schoonheid, die er kan liggen in het werkelijke leven, de Nieuwe Gids zou die bewondering nog aanwakkeren. Breitner was door Salammbô gegrepen. De zware dreuning van dit boek viel samen met het zware, het dreunende, dat hij zocht in zijn werk. Met zijn vigoureus talent, met den breeden vlakken toets, welke Willem Maris en zijn leerlingen onderscheidt, met de zwaardere kleurschuiving van Jaap Maris bracht hij deze onderwerpen over in een eigen hartstochtelijk coloriet, onstuimig in de actie, wel overwogen in de schildering tot een geniale aanduiding aan een groot mouvement, waarin hij niet meer gaf dan wat men in de volle beweging in één blik der oogen ziet.

Na Frans Hals is Breitner de meest verwonderlijke hanteerder van den schilderborstel, dien wij gehad hebben. Hals zocht in de kleur nooit het diepere, behoefde nooit het diepere te zoeken, te meesterlijk als hij de verschijning in het licht wist vast te houden, wist vlak te houden, te meesterlijk als hij met enkele streken de gelaatstrekken wist vast te leggen. Evenzoo Breitner: zijn diepe toon liep hem zoo gemakkelijk uit de hand, dat hij nooit een gedachte behoefde te wijden aan het dieper gelegene — en in zijn beste jaren beschikte hij evenzoo over een nooit falende zekerheid.

En zoo Jacob Maris wel bovenal is de schilder van het nobele evenwicht, een eigenschap, welke men eertijds wel den Hollandschen geestes-staat bij uitnemendheid achtte, te zamen met een kleurendeftigheid, een kleurverdieping en een lumineusheid, die

we sedert den Delftschen Vermeer niet meer kenden, daar is Breitner de schilder van het mouvement, wiens schilderdrang hem, misschien door Rochussens invloed, misschien ook als gevolg uit zijn kinderjaren, toen hij de lange dominé's-briefjes tot ongerief van zijn moeder, die ze als waschlijsten gebruikte, volteekende met soldaten en paarden, — dreef naar de verbijsterende bewegingen van het militaire leven: stukkenrijders, grillig hun silhouetten tegen de egale lucht plekkend, of de rijdende artillerie, in galop het duin af rennend, vol gillende kleuren van geel, van zwart, van paarden en van het helle witte zand; of een hoefsmid, of een halt bij een Brabantsche hoeve, een van de momenten van de manoeuvres, die hij bijwoonde, het schetsboek in de hand; later naar de énorme tram-embrouillementen op den Dam met al het leven van kleurige voetgangers en rijtuigen, of naar volgestapelde kolenwagens, hoog en geweldig tegen de dufheid van een stil grachtje. Stukken van een magnifiek naturalisme, van een hartstocht, deze stadsgezichten, waar niets te vinden is van de breede rust, waarin Jacob Maris onder het jagen der wolken de stad ziet liggen, niets van diens melodieuse harmonieën, niets van diens symphonische natuuraanschouwing, maar een moderne instrumentatie van veel kopergeklank; een moderne, die, uit de rust van den Haag komend, gegrepen moest worden door het groote beweeg eener wereldstad; de hartstochtelijke schilder, aan wien het voorbehouden was, met de monumentale grootheid der oude stad, ook het straatleven, het moderne straatverkeer met de dissonanten der schelle lantaarnvlammen, de fel verlichte winkels, schetterend in de rust van den avond, de menschen gril beschijnend, het natte asphalt tot spiegel makend, waarin de figuren zich onwezenlijk verlengen, tot aanschouwing te brengen, groot en waar, in machtige grepen.

„Ik zie meer en meer, dat Amsterdam eene schilderachtige stad is bij uitnemendheid, zoowel wat aangaat vormen als kleuren, en ik zie tevens, dat onze stadsgezichtschilders, de beste niet uitgezonderd, wel een aardig geveltje of poortje op hunne schilderijen kunnen timmeren en metselen, maar dat zij geheel en al die weelderige, vette tonen en kleuren, die grillige en fantastische vormen en lijnen missen, die te Amsterdam iederen vreemden artiest en iederen vreemdeling over het algemeen zoo bijzonder treffen en er eigenlijk de „couleur locale" van zijn," schrijft de jonge Bilders

in 1862 en voorspelt hiermede eenigszins Breitner, die nimmer teruggeweken is voor de wanklanken; die onbevangen, zonder vrees, met machtigen greep, het oude Amsterdam met zijn modern mouvement, overeind gezet heeft, slag op slag.

Een van de meest imposante momenten is „De Paleisstraat," een winter, waar tegen de sneeuw op de straten de huizenrijen nog massaler en donkerder lijken, even als een kar en paard, dat met zijn grillig silhouet eensdeels tegen de huizen steunt, gedeeltelijk tegen een onstuimigen winterzonsondergang, van een kleur als blinkend rood koper, die tegelijk gereleveerd wordt door de besneeuwde straten. Zoo heel en al één, zoo „aus einem Gusz," zoo magistraal van kleurverdeeling en van lijnenbeweeg, zoo heelemaal een vlak, en zoo superbe in het vierkant, behoort dit stuk, dat men uit de tweede Amsterdamsche periode kan noemen, ontstaan na die van de trampaarden, zeker tot het mooist geschilderde, het meest grootsch gevoelde zijner aan Amsterdam ontleende werken.

En toch, niet voor hen, die den schilder Breitner van het begin af aan erkenden, was de hem ter eere in Arti bijeengebrachte tentoonstelling een openbaring. Even weinig waren het de grandiose grepen uit het kleurige Amsterdam, waarin wij jaar op jaar het meesterschap bewonderden, waarmee hij den Dam met de fonkelende lichten van winkelpuien en trams, de grachten, oud en somber onder de onoogelijke sneeuw der steden, tegen de actie der kolenwagens en paarden zoo verschrompeld, gelijkend weergaf, de bouwterreinen met de heistellingen, de magere paarden, het werkvolk bruin of blauw, — als zelfs de kleurrijke Haagsche periode van huzaren-charges, stukken, die op elke tentoonstelling ons verbijsterden en tegelijk onze bewondering afdwongen, stukken, waarin Breitner zijn kracht van opstuwen en massa's beheerschen heeft uitgezegd, niet met de eindelooze motieven van een Zola, maar meer met de bronzen zwaarte van Flauberts Salammbô, — die wij noodig hadden, bijeen te zien, om de heerlijke tonaliteiten van zijn palet te bewonderen, de blankheid ondanks de onderwerpen, de breedheid zijner voordracht, die kracht van visie, die niemand meer heeft dan hij. Neen, men behoefde hem maar op een teekenavond in Pulchri, destijd in het picturale Hofje van Nieuwkoop, een pijpenla het teekenzaaltje, waar al de tabaksrook naar den fond trok en om het model waasde, eens een

aquarelletje te zien aanzetten, het bloc tusschen de enkels, kleur druipend in de rake waarden der aangezette tonen, — en in die van kleur doorvoede natheid het wit van een schort, het blauw van een soldatenpak te zien ontstaan — om in volle bewondering het „wie doet het hem na" uit te roepen, de bewondering voor den kleurenvirtuoos, om wien men geschaard stond.

Dit was in den Haagschen tijd van zijn „Sturm- und Drang-Periode," schilderend als het moest, als het niet anders kon, tot bezinning komend als hij ziek was, en dan zijn sterkste, alleen uit oogenlust ontstane, spontane kleurvisies schilderend. Voor dezen schilder was de hoogste krachtsinspanning niet die van overwegen en afmaken, hoeveel eerbied hij voor dat bereikte moge hebben, en deze spontaan geschilderde schetsen, modellen, bloemen, stillevens, geven zeker het zuiverst van alle zijn hartstocht van schilderen, de kracht van zijn toets, den rijkdom van zijn tonaliteit, het temperament van den schilder in hem terug.

Wij herinneren ons, hoe wij in die uiterst voornaam opgevatte kunstonderneming op de Keizersgracht, die helaas slechts van korten duur was, en waar o. m. een Phryne van Sir Leighton door de magnifieke gaafheid de bewondering afdwong, getroffen werden door een van die geheel uit oogenlust geschilderde schitterende kleurébauches van Breitner, een vrouw in 't geel met een verlepte tulp in de hand. Zóó schilderde Frans Hals zijn gelen man met den roemer in de hand, sprankelender van levenslust dan die vrouwen van den modernen Breitner, met meer zwier ook, dan waarover de negentiende eeuw beschikte; zoo schilderde de Haarlemsche meester die twee onvoltooide regentenstukken te Haarlem, waarin hij wel allermeest zich zelf was, niet meer gevend dan hij voelde, dan hem noodig was, drangvol, onvernist, alleen gevend het essentieele.

Zoo schilderde Rembrandt als hij uit lust, uit oogenlust schilderde, die onstuimige kleurvisie, die de geslachte os in het Louvre is; zoo schilderde hij de anatomische les van Deyman, niet denkend aan publiek, niet aan handelswaarde, schilderend waardoor hij gegrepen was.

Zoo borstelde Breitner die vrouw met de zwarte kat, die zelfportretten in dien warmen gelen toon, zóó schilderde hij de bloemen forsch en teer en levend; zóó schilderde hij later te Amsterdam die krachtig geënleveerde studies naar het model, breed en

vlak de ambertonen der tusschentinten tegen het blanke, het rose, vast en warm de kleuren staand op het witte laken, waartegen het model geposeerd was, groot gehouwen het lichaam, modern in het aanvaarden van het leven, zooals het zich voordoet, — het werk van een geboren schilder. Zoo de tentoonstelling zijner werken ons deze prachtig geborstelde studies onthield, die, indertijd in een loods op het Damrak geëxposeerd, zoo zeer de bewondering wekten, men kan nu een dezer werken in het Stedelijk Museum te Amsterdam vinden.

Evenals in olieverf is hij in waterverf een meester, en de combinatie van een dikwijls slechts schetsmatige vormaanduiding tegenover de kleurverzadigde tonaliteit, maakt deze teekeningen tot zuiver impressionnisme. Hierin wist hij, teekenend en schilderend tegelijk, van zijn remonte-paarden het volmaakte type, het levende, het bewegelijke en vooral het geënveloppeerde in het licht te geven, dat men alleen van Jacob Maris en Mauve kent, die trouwens het nerveuse niet konden doen kennen uit de stijve jagersknollen of boeren-ploegpaarden, noch het cabreeren. En ook reeds in den Haag trok het vollere leven hem aan en in verschillende episodes met paarden bracht hij in het volle licht de figuur van een dienstmeid, of van een slagersjongen te pas, zoo als hij later op zijn pleinen de Amsterdamsche straatfiguren in 't volle licht, of 's avonds grillig naar voren deed komen onder de helle gasuitstraling der winkelpuien, vreemd gekleurd onder de roode en groene tramlichten, modern van voeling, levend en bewegelijk, en altijd raak.

George Hendrick Breitner werd in 1857 te Rotterdam geboren. Het zal wel niet zonder verband met zijn persoonlijkheid wezen, dat hij zijn jeugd in de stad van het drukke handelsbeweeg doorbracht. Wel blijkt nergens, dat hij er direct door getroffen werd; daarvoor was alles hem te gemeenzaam, te dagelijks. Later maakte hij van de Koningsbrug een gepassioneerde waterverfteekening, een zijner weinige motieven uit Rotterdam. De kleur zal hem daar niet zwaar genoeg geweest zijn; vergeleken met Amsterdam is alles er met te veel wit gemengd.

Intusschen kreeg hij les van Neurdenburg, alhoewel het waarschijnlijk is dat hij meer keek en leerde van Rochussen, op wiens raad hij in 1876 de Haagsche Academie bezocht.

Verder leerde hij onder Koelman, den sterk naar het klassieke

neigenden directeur der Academie, al moet men toegeven, dat het feit, dat Breitner, de Zwart, Suze Robertson en Floris Verster zijn leerlingen waren, voor zijn gezonde wijze van lesgeven pleit; doch het is ook waar, dat de door al deze jongeren zoozeer bewonderde Marissen huns ondanks een tegenwicht gaven, waartegen het klassicisme van dezen Academie-directeur niet op kon.

Hij bleef daar drie jaar, verwierf verschillende prijzen en in '77 een diploma voor M. O. Zijn studies liet hij geregeld aan Rochussen zien. Ofschoon hij de kleurschikking van Jacob Maris volgde, werkte hij onder leiding van Willem en maakte diens mooien vlakken toets tot zijn eigen.

Breitner, die, hoewel hij al van het begin met zooveel brio schilderde en al dadelijk met zijn militaire onderwerpen school maakte, onvoldaan bleef met zijn artistieke opvoeding, zocht aldoor naar middelen, om zijn gebreken van vorm te overwinnen. En trots de doeltreffende wenken, die de fijne paardenteekenaar Rochussen hem gaf, — en destijds werd hij op de Haagsche Academie door zijn medeleerlingen reeds bewonderd om de geestige en rake krabbels van paarden, welke de randen van pleisterteekeningen versierden en ondanks dat hij het examen middelbaar teekenen haalde, — waarvan hij placht te zeggen, dat, als men met aardappels door de Veenestraat gooide, negen van de tien geraakten zulk een acte in den zak zouden hebben, maar waardoor hij toch les gaf op een avondcursus te Leiden, — ondanks dat hij een jaar geschilderd had bij Willem Maris, die toen op Oud-Rozenburg woonde, ja, zelfs nadat hij al een gevestigden naam had onder de jongeren en bij enkele oudere schilders al gezien was en zijn teekeningen door verzamelaars als de heeren Tiele te Rotterdam en Hidde Nijland te Dordrecht al begeerd werden, — besloot hij nog voor een paar jaren naar de Amsterdamsche Academie te gaan, om te leeren teekenen onder Allebé. Hoeveel of hoe weinig hij daar vond wat hij zocht, is ons onbekend, al weten we, dat zijn studies naar het model zijn medeleerlingen verbaasden door de vrije opvatting van het modelé en door de macht van zijn schilderen. Dit is zeker, hij zag Amsterdam, hij werd gegrepen door het groote leven, hij werd de groote schilder van het groote Amsterdam,.... hij keerde niet weer naar het contemplatieve 's-Gravenhage terug.

Men kan niet zeggen, dat de Zwart minder groot is dan Breit-

ner, ook al is zijn greep niet zoo grootsch, ook al mist hij diens breede gebaar, diens gepassioneerde schilderwijze. Doch waar het er op aankomt de kleur en het licht door te voeren, wat vaste schildering betreft en prachtige gebondenheid, daar behoort de Zwart in zijn eerste Haagsche periode, evenals Breitner, tot de grootste meesters der XIXe eeuw.

Het zijn geen aangename vertellers zooals men in de laatste jaren zooveel aantreft, het zijn schilders, rasschilders, die den indruk van het moment diep ondergaan en dit met de middelen, die den echten schilder ten dienste staan, eenvoudig en kloek uitzeggen.

De kracht van de Zwart ligt in het directe schilderen, ligt vooral in de sterkte van zijn kleur. In zijn Zanderijen — en op deze tusschen 1885—90 geschilderde werken heeft hij wel in het bijzonder zijn merk gedrukt — hoe vol luister is daar de kleur van het zonnige zand, hoe doorklankt, hoe sterk de schaduwkant der zanderij, hoe krachtig gegrepen de schuit tegen het donkerblauwe water der vaart; hoe fijn en tegelijk hoe sterk is de Zwart, waar hij in olieverf of waar hij in waterverf een paar figuurtjes aan het strand in de doorzonde atmosfeer geeft; hoe volgehouden de toon waar hij het zwarte lak van een stationeerend rijtuig aandurft; hoe vol pracht is de toon, waarin hij zijn bloemen voordraagt, soms opener, enkelvoudiger, naar den aard der bloemen en bovenal hoe gedragen, hoe waardig, hoe stemmingsvol zijn z'n wintergezichten aan een vaart, werken, waaruit meer dan ergens anders de diepte van zijn gevoel en van zijn stemming spreekt.

Zooals bekend is, was de Zwart een leerling van Jacob Maris, de eenige die op zijn atelier werkte. En hoewel hij dit niet lang was en in zijn wezen weinig bezit van het evenwicht dat het werk van zijn grooten leermeester beheerschte, en bovendien zijn aanleg hem meer dreef tot het onmiddellijk waargenomene dan tot het rustig opgebouwde, — zoo is zijn vroege werk toch niet zonder verwantschap met dat van zijn meester, zoowel in den korten, kernachtigen toets als in de verzadigde kleur en misschien meer nog in het zoeken om deze tot toon te herleiden.

Intusschen was de Zwart al even weinig als de andere onafhankelijken dezer jonge groep er toe aangelegd om rustig in het spoor der groote meesters te blijven. Zelf had hij te

veel te zeggen om dit niet op zijn eigene wijze te willen doen.

Er kwam ook voor hem een keerpunt; het was, toen den Haag begon op te houden, het middelpunt te wezen, toen Breitner en Isaäc Israëls in Amsterdam vertoefden, toen Bauer naar Bussum ging en de Zwart eerder al naar Hilversum was gegaan, hetzij om bizondere redenen, hetzij om in het milieu der Amsterdamsche jongeren te komen, een milieu, dat zich tusschen 1885 en 1890 gevormd had; — of was het de trek naar buiten, naar alleen zijn, die de krachtigsten dreef tot afzondering? Dit is zeker, de Zwart had werk, om weer op dreef te komen; hij maakte krijtteekeningen, etsen, hij schilderde, tot hij tegen 1900 weer met schilderwerk voor den dag kwam, dat de aandacht trok door de forsche, niet altijd harmonieuse kleur, door de kracht van teekenen, die hij in eenigszins oud-Hollandsche onderwerpen als een „Kippenmarkt", een aquarel, of ook in als kleur sterk opgevoerde melkbochten, of kleine intérieurs, of achterbuurtgevallen liet zien. Betrekkelijk was hij na dien tijd weinig meer verwant aan zijn leermeester, of misschien in de krachtige techniek; weinig aan de tradities der Haagsche School, al vindt men in de weiden met vee de frischheid van Willem Maris bijwijlen terug, doch zonder diens melodieusheid, zonder diens heerlijke lichtstrooken, zonder diens welige slootkanten en wazige luchten; de vachten zijner koeien zijn niet langer het middelpunt van heerlijke licht- en kleuroplossingen, sedert zij meer als een kleur in een stilleven staan, vast en onbewogen, zooals trouwens heel het samenstel meer een stilleven — en de Zwart is een groot stillevenschilder — dan een zuivere natuuraanschouwing is, dan een waarheid, die ons geopenbaard wordt, een waarheid, waardoor wij de natuur leeren zien. De toon is tot ongemengder kleur geworden en zijn schildershartstocht drijft hem, deze kleur tot haar uiterste draagkracht op te voeren: groen, blauw en het sterke rozerood fries van een kinderschort in zonlicht zet hij overeind in twee figuren buiten, wrang misschien in de combinatie, maar imponeerend door de vaste hand, waarmee deze ras-schilder zijn nieuwe wijze inzet, overtuigend en ernstig.

De Zwart is ook een voornaam etser en vooral in zijn eerste Haagsche periode zijn mooi doorgevoerde etsen. Later in Soest werden zij ruller.

Zoo Breitner met zijn militairen de jonge schilders meesleepte,

zoo heeft de Zwart toch nog meer school gemaakt. Akkeringa Floris Arntzenius en meer anderen kan men zich zonder de Zwart niet voorstellen.

Zoo Breitner in zijn latere schilderijen van heistellingen aan de blanke buitenkanten van Amsterdam, zijn kleur doorvoeden toon voor opener, meer lineaire techniek moest laten wijken, zoo wist Suze Robertson, in 1857 te 's-Gravenhage geboren, in den aanvang ook door hem geboeid, de weelde van haar palet niet alleen te behouden, maar in haar zwart en wit nog te verdiepen, ook al ligt in het algemeen haar hoogtepunt, evenals dat der anderen, in den tijd, dat zij het stilleven in het Suasso-Museum, het atelier met den hoed schilderde, wat omstreeks 1890—'91 geweest zal zijn. Bijna alle schilders der Haagsche School verloren de intensiteit hunner kleur in het zoeken naar het licht in een wijdere aanschouwing. Zij, die geen landschapschilderes te noemen is, tenzij in haar buurtjes te Noordwijk, waaraan zij trouwens alleen den vorm ontleent om die als een motief voor haar kleurrijk temperament te gebruiken, heeft vooral in haar atelier prachtige figuurstudies gemaakt, somwijlen tot iets zeer compleets opgevoerd, zooals het nog al eens gebruikt motief van een donker meisjesfiguurtje tegen een geel zijden fond, een motief, dat door haar zwaar modelé, door haar zware tonaliteit tot een rijke kleur, tot een geheel op zich zelf staande uiting van kunst wordt. Zoowel in olieverf als in aquarel heeft zij met groote technische eigenschappen deze weelde van rijpe tonen doen zien, uit een palet, waaraan alle zoetelijkheid ten eenenmale vreemd is; een kleurvoeling, die meer uit een visie voortkomt dan uit realisme, een kleurschuiving, waarin zij in diep blauw en rijp wit en warme okers oude buurtjes, stillevens en kinderfiguurtjes geschilderd heeft, waarin de savoureuse tonaliteiten overglansd zijn met iets als émail, een wijze, welke met haar kleur geheel haar eigen is. Haar modellen beschikken niet over de glorierijk uitgezegde waarheid van die van Breitner; zij raken meer aan de opvatting van Rembrandt en wij gelooven dan ook niet, dat deze schilderes één Rembrandt dieper bewonderd heeft dan de Suzanna in het Mauritshuis, gezien door haar eigen kleurrijk temperament. Haar factuur doet meer aan émail denken dan aan een forsch gebrosseerd werk, tenzij zij het laat bij kleuraanduidingen, die meer geschilderd, dikwijls als kleur mooi, toch geenszins het diepere van haar wezen te zien geven.

Even oud als Breitner, is zij, hoewel in den Haag geboren, van oorsprong uit de stad van het groote handelsbeweeg, van de schitterende Maas. Evenals Breitner begon zij met van de Haagsche Academie af het examen voor middelbaar onderwijs te doen en, evenals hij, begon zij met lesgeven. Haar omstandigheden dwongen haar, eerst zes jaar aan de Hoogere Burgerschool voor meisjes te Rotterdam en een jaar aan een particuliere middelbare school te Amsterdam te blijven. Niet alleen met een groot talent, maar ook met een sterken wil begaafd, ging zij van Rotterdam gedurende twee jaar eens in de week op het atelier van P. van der Velden, dien kundigen en robusten intérieurschilder, die tegelijk een zoo uitnemend onderwijzer was. In Amsterdam bezocht zij zoo veel mogelijk de Academie, tot zij in 1883 het zekere inkomen voor het onzekere artiestenleven prijsgaf, niet zonder moeilijkheden, maar met een groote wilskracht en al dadelijk met succes. En zoo men Thérèse Schwartze de meest beroemde Hollandsche schilderes van haar tijd kon noemen, zoo is Suze Robertson ontegenzeggelijk de grootste artieste, de eenige vrouw misschien van onzen tijd, wier vrouwelijkheid zich in haar kunst niet als zwakheid, maar als kracht betuigt. In 1892 huwde zij den schilder van kerkintérieurs Richard Bisschop.

Het is een opmerkelijk feit, dat Isaäc Israëls, die, in 1865 te 's-Gravenhage geboren, evenals, ja meer dan Breitner in de bloeiperiode der Haagsche School is opgegroeid, eigenlijk nooit tot deze behoord heeft. Want toen hij begon, waren het de militairen, die hem aantrokken, — of dit in navolging van Breitner was, weten wij niet — maar die hij in ieder geval naar zijn eigen idée, klein, beknopt, fijn geteekend opvatte, onafhankelijk van zijn vader en zeer knap voor een zoo jongen schilder. In denzelfden tijd maakte hij enkele zeer delicaat geschilderde vrouwenportretjes, waarvan een reeds tegen een fond van een park, zonder zich toch om plein-air te bekommeren. Een dezer portretjes, op zijn achttiende jaar geschilderd, getuigt reeds — mocht ook om den mond iets aarzelends te vinden wezen — van zooveel vast gevormde overtuiging, van zooveel uitbeeldingsvermogen, van zooveel liefde tot waarheid, dat het de compleetheid van een meester in het vak verraadt en de gedachte aan een „Jugendarbeit" hieraan ten eenenmale vreemd is.

Niets pompeus is aan dit portret, dat louter eenvoud, lieven

eenvoud vertoont in de wijze, waarop deze jonge vrouw in het wit in een klein bestek ten voeten uit geschilderd is. Eenvoud in de pose en de houding van het hoofd, in de enkelvoudig geschilderde handen, zuiver en delicaat, zoowel de puntige teekening in de tallooze plooitjes als de vaste kleurdoorvoering in het witte kleed, waartegen het behangselpatroon in den fond met de zelfde aandacht doorgevoerd is; een fijn geteekend milieu om het zachte olijfkleurige ovaal van het aangezicht, waaronder het zwart van het haar met dat der overwimperde donkere droomoogen de diepste noot van het ensemble geeft.

Wat bovenal in dit werkje treft, is dezelfde klare eenvoud, waarmee men een photografisch portret zou nemen en, evenals in deze wetenschappelijke opname, heeft elk onderdeel dezelfde belangrijkheid, maar hier in de aaneengeslotenheid van kleur, in de intimiteit der behandeling, doorademd van een sereene levensintensiteit; zoo'n portretje als de oude Vlamingen wisten te geven, waar men evenzeer bekoord wordt door de voorstelling als men den schijnbaar objectieven schilder bewondert; en zoo kunsteloos is dit stukje, waarvan misschien de ongewilde charme wel hierin gelegen is, dat de schilder niet tegenover zijn model ging zitten om er een mooi schilderij van te maken, maar om het model zoo nauw mogelijk nabij te komen. Isaäc Israëls vergeet zich zelf in zijn schilderijen; dit is de eenvoud der primitieven, dezelfde eenvoud, welken men bij dezen moderne later in veel fragmentarischer werk zal waarnemen.

Niet zoozeer door deze portretjes, die in een tijd van breed geborstelde portretten slechts door enkelen opgemerkt werden, als wel door de soldatenscènes, waarvan de Kolonialen op de Rotterdamsche brug hem ook in Parijs succes verschaften, was het, dat hij, jong nog, betrekkelijk veel naam maakte. Hoe hij er toe kwam het verkregene weg te smijten, eer hij nog een nieuw paar schoenen gevonden had, die hem pasten, weten wij niet; maar dit is zeker, de Amsterdamsche Academie, het Amsterdamsche leven, de invloed der litteraire Nieuwe-Gids-beweging, tegelijk met het van uit het rustige 's-Gravenhage geziene groote stadsleven, verbijsterend van mouvement, van groot gehouwen plannen, van sterker uitgesproken typen, — een leven voor hem half litterair, half picturaal, en in ieder geval heel en al intellectueel, was wel in staat, hem van de wijs te brengen. In Parijs zou hij tot de reeks

dier enorme teekenaars behoord hebben, die het Parijsche boulevardleven met zooveel driestheid, maar ook met zooveel verfijning in den vorm, weergeven; — hier werd hij ook „peintre de mœurs", maar met het impressionnisme der Haagsche School, zijns ondanks, door alles heen. Hij begon met het maken van krijtteekeningen, direct naar de natuur: grachten met figuren, of straten, van uit een of ander goed gelegen raam gezien, en al dadelijk was in deze eerste teekeningen alles weg, wat men vroeger in hem waardeerde: 't waren knappe instantané-krijtkrabbels, die een modernen kijk op Amsterdam gaven, zonder toch iets nieuws te geven, tenzij men hiervan „De Kalverstraat" uitzondere. De eerste belangrijke greep was „Het danshuis", een intérieur van verstikkende atmosfeer, waar, in een dikken walm, matrozen toezien naar ronddollende vrouwen, een walgelijke episode, cru en onverbiddelijk uitgezegd als een scène van Zola, evenals hij in het troublante schilderij „De rooksters" typen gaf, welke behooren tot de meest naturalistische bladzijden onzer negentiende-eeuwsche schilderkunst.

In deze werken, noch in eenig ander van zijn latere periode moet men willen zoeken om de harmonie der groote Hagenaars, zijn meesters, te vinden, of de kleur, het oogenmooi, noch de bekoring der factuur, of het weloverwogene eener compositie; en even weinig moet men bij hem zoeken het tot een compleet schilderij doorgevoerde motief; want wat hij wil, is het grijpen van het oogenblik, de beweging, de straattypen, het leven één met de straat, één met de stad, is ook het figuur buiten in een Amsterdamsch Volkspark, aan een mondain strand, in een intérieur, zooals die épatante Jodenbruiloft, of is ook de mooiere modiste, de completer „Borduurwerksters," of ook weer de zoo curieus oprecht opgekrabbelde draaimolen. Een van de jongeren, hij, met sensitiever zenuwen en minder evenwicht dan de Haagsche schilders, een zoon van zijn tijd, een zoon ook van den psycholoog Jozef Israëls.

Men heeft dikwijls beweerd, dat de aan het Amsterdamsche straatleven ontleende werken van Isaäc Israëls te veel aan die van Breitner deden denken, en in zekeren zin is dit onderwerp niet zijn eigen, in zoover hij door dezelfde straattypen, de Amsterdamsche fabrieksmeiden, de dienstmeisjes, in het décor, waarin deze zich bewegen, getroffen wordt. Maar is hier de opvatting, de

doorvoering der behandeling, waarin hij het stadsgezicht, huizen en grachten achter zijn figuren hoog tegen de lucht opstapelt, grachten, waarover menschen zich bewegen, waarin schuiten voortgeboomd worden onder bruggen door, botsend dwars tegen andere schuiten, alles vol meedoogenlooze, onverstoorde werkelijkheid, is dat rustelooze, is de oppressie eener groote stad, niet moderner bij den jongen Israëls dan bij den picturaler en kleurrijker Breitner en staat hij niet dichter bij Vincent? Is de „Terugkeer van de fabriek", een onderwerp, dat Breitner eveneens in een zwaarder adem schilderde, hier niet tot intenser leven, tot moderner oplossing gebracht? Zeker, Breitner is de meer volkomen meester van de twee. Breitner is de schilder uit de school van Jacob Maris, grootsch en rustig tegenover den nerveusen Isaäc Israëls; hij is de schilder, die het groote mouvement tot een kleurrijk geheel, tot een completer schilderij opvoert, zóó, dat men kan zeggen, dat een werk als het stadsgezicht der collectie van Bilderbeek van den jongeren niet wel mogelijk zou wezen; maar, aan den anderen kant, zou Breitner een psychologische teekening kunnen maken als „De Kalverstraat bij avond", vol van een krioelende menschen-menigte, zwart zich bewegend door de straat, omgetrokken de contours in het licht van winkelpuien, zoodat het levende menschen zijn, die in opgepakte massa voor ons defileeren, een voor een, eenzaam in hun ophooping, voetje voor voetje schuifelend, gepreoccupeerd en uitdrukkingloos als automaten, meedoend in wat hun dunkt, een vermaak te wezen?

En dan, de geheele natuur dezer twee schilders is zoozeer verschillend: Isaäc Israëls, sterk in de actieve zekerheid zijner waarneming, in het verfijnde zijner analyse, het verfijnde in het grove, in het lage, het koude toeschouwen, dat men voelt in die gevallen van Amsterdamsch, van Scheveningsch leven, terwijl Breitner zich onbewuster laat impressionneeren en als een temperamentvol schilder zijn indruk geeft zonder redeneeren. Wel beschouwd is er geen eerlijker artiest dan hij en, evenals de schildervirtuoos Manet, had hij vóór in den catalogus zijner eerste tentoonstelling kunnen zetten: „Ik zeg niet: kom hier om compleet, maar om oprecht werk te zien."

De Zwart en Tholen vertegenwoordigen bij deze generatie het zuivere landschapschilderen, de kracht van het landschapschilderen. Zij zijn het, die, beiden in den vollen bloeitijd van de Haag-

sche School, evenals zoo velen hun kleurgevoeligste werk gaven, zij zijn het ook, die niet meegegaan zijn in een verslapping, maar zich opgericht hebben en hun eigen, hun meer persoonlijken aard gevonden hebben: De Zwart in een versterking der kleur, Tholen in een zoeken naar meer zuiverheid, naar dat vaste, dat hij in de oude meesters bewondert.

Willem Bastiaan Tholen, in 1860 geboren, had, evenmin als Voerman, het voorrecht, van in den Haag geboren te zijn of liever, om daar opgegroeid te zijn onder den oogenlust, dien het werk der groote meesters dagelijks gaf. Beiden hadden, ofschoon Tholen in Amsterdam geboren was, in Kampen dezelfde opleiding, eerst onder den landschapschilder Hein, die zijn leerlingen weinig leven wist in te blazen en later onder den teekenonderwijzer en kunstschilder J. O. Belmer, die, frisch in Kampen aankomend, zijn leerlingen aanmoedigde en voor de Academie te Amsterdam klaar maakte en de ouders won voor het idée, om hun zoons voor de schilderkunst te doen opleiden. In den Haag, zelfs in Amsterdam, is het schilder worden gemakkelijk, haast te gemakkelijk. Maar in de kleine steden, waar noch academie, noch een opgewekt kunstleven heerscht, noch schilderijen-museums zijn, is een schilder, die door omstandigheden genoodzaakt is in zoo'n kleine stad teekenonderwijzer te worden, zoo hij liefde zoor zijn vak en toewijding voor zijn leerlingen bezit, nooit genoeg te waardeeren. Tholen erkent dan ook ten volle, dat hij zonder deze leiding niet zou wezen die hij is, zoodanig, dat al zijn latere meesters anderen zouden kunnen geweest zijn, maar dat hij zonder Belmer er niet gekomen was. Na de Academie zocht hij zijn leermeester in den schilder Gabriël, toen nog in Brussel wonend. Deze keuze kenmerkt reeds den positieven schilder, die Tholen geworden is, en trouwens, nog lang daarna was de invloed van dezen schilder te herkennen in den klaren toon, de strakke wolkenveeren in de avondluchten, evenals in de liefde voor kanalen.

Positief, zich zijn streven klaar bewust, leerend al bewonderend in het verkeer met de Haagsche Meesters, begon Tholen, jong nog, naam te maken met een paar aquarellen van de kinderspeelplaats in de Scheveningsche Boschjes, teekeningen, waar het schuiven van het zonlicht door de blaren op de witte, blauwe en rose kleertjes der kinderen, op het geel der zandvlakte plekte, levendig, geestig en natuurlijk, treffend door de frissche en habiele

behandeling der waterverf, fijn en doorzichtig. Wat later kon men op een tentoonstelling der Hollandsche Teekenmaatschappij het intérieur van een melkinrichting zien, waarin de reflecties van koperen melkvaten, witte muren en wat blauw tot ongemeene zuiverheid waren opgevoerd. Misschien was meer doorwerkt nog „De slagerswinkel", een zoo goed gegeven intérieur met doorkijkje, dat, zoowel door uitbeelding als waterverfbehandeling de bewondering van alle schilders, zoowel van de oudere meesters als van de jongere, verwierf door de positieve wijze waarop hij de kleur naast elkaar zette, zonder daarop terug te komen en tegelijk de atmosfeer van zoo'n slagerswinkel volmaakt weergaf. Zoo de „Melkinrichting" door de fijn-grijze lucht, welke binnenstroomde, iets meer meesleepends had, het andere bezat in het geserreerde der teekening, in de kleurbehandeling, in den koelen schaduwtoon in den winkel, waartegen de zonnige inkijk te warmer scheen, die schildersdeugden, welke niet behoefden onder te doen voor de oude meesters. Een kasteel in een wirwar van struikgewas, broeikassen, een tolhuis, Scheveningsche straatjes, het kanaal naar Scheveningen, behooren tot zijn meest precieuse aquarellen.

Bij Tholen is geen zweem te bespeuren van een streven buiten het picturale en van den aanvang af toont hij zich een krachtig en gezond landschapschilder, wiens geestige straatjes, wiens landschappen bij kloekheid van bouw, blankheid van toon, alles zeggen wat zij te zeggen hebben: vastheid van lijn en kleur, wel overwogen stoffeering, zoodat het nimmer een illustratie wordt, waarin dit genre zoo spoedig ontaardt. Hij is een van die schilders, die zich zelf durven zijn, die kracht stellen boven zwakke gevoeligheid, die de Hollandsche landschapskunst niet aan één formule gebonden achten en niet er tegen opzien om, door het koeler uitspreken van een gegeven, koud genoemd te worden, omdat zij zich bewust zijn, dat het kracht en geen zwakheid is, die daarvan de drijfveer is. Er zijn jaren voorbijgegaan, dat zijn werk direct naar Engeland gezonden werd, zoodat wij slechts zelden iets van hem zagen. Zijn onderwerpen ontleende hij later veel aan de Zuiderzee of aan rivieren. En zoo er verandering in zijn werk kwam, was dit het gevolg van overwegingen, waaartoe een schilder na zijn veertigste jaar zoo dikwijls komt, den tijd, dat de invloeden, van buiten ontvangen, wegvallen en de eigen natuur weer terug komt.

De natuur van Tholen is niet expansief en hierdoor zijn zijn schildersdeugden niet altijd even gemakkelijk toegankelijk.

Op een geheel andere wijze dan deze schilders is van der Maarel colorist. Bij zijn voorname wenschen in schilderkunst gelden noch de intimiteit der oude Hollanders, noch de tot toon herleide kleurvoelingen der moderne meesters. En hoewel alle zoeken in een vroeger tijd van wat wel altijd in het heden te vinden is, hem vreemd is, zoo is hij meer verwant aan de Venetiaansche kleurverliefde meesters dan aan de Hollandsche. Van den aanvang af was zijn zoeken naar een kleuraanduiding sterk uitgesproken en wij herinneren ons nog, hoe jaren geleden op een kunstbeschouwing een Italiaansch meisjesfiguurtje, — tegen de steenen leuning eener Parijsche brug leunend, achter haar een grijze lucht, door een melodieus oranje even onderbroken, — door de zuiverheid van het rood in het figuurtje en door de kleurgevoeligheid van het luchtje al dadelijk de aandacht trok der jongeren, terwijl enkele oudere schilders het niet de moeite waard achtten, om van zoo'n luchtje, dat ieder wel eens in een gelukkig oogenblik maakte, zoo'n gewag te maken. Deze aquarel, later in de collectie van Lynden gelukkig aangeland, was dan ook geen Hollandsch sujet, al getuigde de behandeling der waterverf, de blanke atmosfeer ook, dat Van der Maarel opgegroeid is in de Haagsche School. Later zocht hij in ingewikkelder kleurstreelingen, zoowel in portretten als in bloemen, zijn kleurvisie uit te zeggen, of ook hij vond in het wit van kaarsendragende koorknapen een motief voor zijn verrassende techniek in waterverf, voor de kleurzuiverte, waarin zijn idée van schoon besloten is.

Van der Maarel is ook en is vooral portretschilder, althans hij heeft op dit gebied almee van zijn belangrijkste werk gemaakt. Men moet hem evenwel niet als een professioneel portret-schilder beschouwen, want de eisch van deze kunst is bij hem niet in een meer of minder eenvoudig geschilderd conterfeitsel besloten, noch in die verdieping in het karakter, die tot een psychologisch portret voert. Voor hem is een portret, evenals een stilleven of landschap, een stuk stemmingskunst, een kleurprobleem, zoodanig, dat hij niet beginnen kan met het portret, dat hij geen lust heeft, alvorens alle condities van tonaliteit van het aangezicht van zijn model, in de door hem gekozen omgeving, zoodanig zijn, dat zij iets aanraken van het kleurgevoel van den schilder; of anders ge-

zegd, het model moet zoo gesteld wezen, dat de tonaliteit overeenkomt met de toonstemming van den schilder; met andere woorden, een samenstemmen van het gevoel met het aanschouwde. Een kleurverklanking dus, waar het uitwendige met het innerlijke gelijkluidend is. Absolute kunst is voor de zinnen, hetzij voor het oog of voor het oor. Vincent, zoo anders, zoo heel en al spontaan tegen de kleurraffinementen, welke Van der Maarel zocht, kwam tot dezelfde voeling van een kleur, die op zich zelf muziek kan wezen. En wanneer men aanneemt, dat het niet de dingen zelf zijn, die men zuiver vergelijken kan, maar wel de sensaties, die men van de verschillende dingen ontvangt, dan volgt hier uit, dat kleur klanken kan oproepen, dat woordverklanking een sensatie van plastische kunst of muziek kan geven.

Hieruit mag niet worden afgeleid, dat de gelijkenis zijner portretten niet goed zou wezen. Er zijn vele wegen, die hiertoe kunnen leiden. De eene schrijver laat ons getuige zijn van een opeenhooping van psychologische détails, terwijl de andere door het juiste uitbeelden van het uiterlijke ons eenzelfde sensatie van een karakter kan geven. En wij zagen eens een mansportret van Van der Maarel, dat in een volkomen evenmaat de beide uitersten vereenigt. Zijn portret van den heer Abrahams behoort tot de mooiste portretten der 19de eeuw. Muzikaler is het portret van een blonden knaap, die met een ponjaard in de hand, in een gerechercheerde houding, gesteund door de precieuse kleuren van Perzische tapijten, Japansche stoffen, vieil-or kussens van oud Utrechtsch trijp, op een divan leunt, zóó, dat al deze harmonieuse tonaliteiten het blond van den knaap steunen en het aangezicht, de figuur meedoen in dit kleur-ensemble, zonder dat hij iets verliest in vorm, zóó, dat de voornaamheid van het gelaat, de blonde gelaatskleur versterkt worden. Men kan in dit vroegere werk den leerling van Willem Maris herkennen, van dien echten schilder, die het cachet van zijn meesleependen toets, even als op Breitner, ook op Van der Maarel gedrukt heeft. Later heeft hij in opvatting misschien meer nog geleerd van Matthijs Maris, den schilder, die aan een ongemeen zuiver zien der dingen zulk een zeldzame techniek vereenigde, terwijl weer later zijn kleurcompositie en zijn schildertrant iets decoratievers verkregen en als behandeling Sargent en als compositie Alma Tadema in herinnering brengen, als een consequentie van zijn eigen wijze.

Marius van der Maarel, in 1857 te 's-Gravenhage geboren, begon met de Haagsche Academie te bezoeken. Daarna werd hij de leerling van Willem Maris.

Door de voornaamheid van zijn zoeken, door den smaak en de verfijning, zijn kunst eigen, was hij in de eerste jaren voor velen een leider. En zoowel Bauer in zijn savoureus geschilderde stukjes uit het mondaine leven, als Verster en anderen ondergingen den invloed van dezen reeds vroeg gevormden schilder. Met meer recht kan men de voorname kleurarrangementen der stillevenschilderes Anna Adelaïda Abrahams als uit zijn school voortgekomen beschouwen, terwijl als directe leerling uit zijn lateren tijd genoemd kan worden Salberg, in figuren en in bloemen de opvatting van zijn meester volgend.

Floris Henric Verster, geboren te Leiden in 1861, is vrijwel ongrijpbaar. Zoo spoedig men meent, de bedoeling van dezen zuiveren artiest te begrijpen, heeft hij die al voor een andere formule verwisseld, en wanneer men zich daarin verdiept, komt hij met zoo geheel daaraan tegenovergesteld werk aandragen, dat men verplicht is, de tweede opvatting al dadelijk voor een derde te verwisselen.

De schilder, die in 1887 met zijn verrassende geplukte kippen op een courantenpapier tegen het blauw van een gemberpot kwam aandragen, een werk waarvan de blonde en koele, vaste toon en de kleur oorspronkelijk en toch sterk verwant was aan de jongere Hagenaars; de schilder die met zooveel lust en schildershartstocht zijn stokrozen borstelde, welke in hun malsche schildering zijn leermeester Breitner in herinnering brengen, is hiermede niet tevreden. Hij zoekt verder. Hij zoekt aan moderner emoties vorm te geven. Zijn kleur is hooger opgevoerd, alle toon heeft hij losgelaten. Disharmonieën, zooals in het rood en paars van anemonen, zoekt hij aan elkaar te brengen en in zijn bloedroode tulpen heeft hij de kleur tot haar grootste sterkte op weten te voeren, om dan, als was hij beu van zooveel kleur, in de stille aandacht een bloem, een huis, een kerk met waspotlood te teekenen, objectief uitbeelder hier. Van deze waren zijn sierpompoenen wel het krachtigste. De schilder Gabriël bewonderde dit werk zeer, maar hij vond het decoratief, omdat men het in het oneindige verlengen kon, zonderdat de compositie eronder zou lijden.

Intusschen keerde hij nog eens op zijne schreden terug en schil-

derde op de grens van een nieuwe eeuw een prachtig stukje flox, waar hij zich den volbloedschilder toonde, die de kleur rijp zoekt, rijp wenscht; een rijp werk, dat te beschouwen is als de synthese van wat hij eens gezocht had, de synthese, het toppunt.

Wij kunnen den schilder niet volgen in wat hij ons in de twintigste eeuw schonk — dit valt buiten het kader van dit boek — maar wel willen wij zeggen, dat bijna uit iedere periode van dezen schilder iets belangrijks tot stand is gekomen en dat zijn kleurrijk gemoed zich verder, ook technisch, krachtig ontplooid heeft.

Menso Kamerlingh Onnes, geboren in 1860, de bloemschilder, al heeft hij ook portretten gemaakt, heeft op zijn beurt de techniek der waterverf naar één zijde uitgebreid. Dit is zijn kracht. Hij is als een goochelaar met zijn waterverf, met zijn kleuroplossingen, met zijn drijvende kleuren, waarin hij de bloemen dunner dan dun weet te geven, een vlak van lichte kleuren, dat door de Japansche snijding der vlakken geordend wordt. Niemand bij ons, die meer met techniek kan goochelen dan hij. En hoewel techniek alleen lang niet alles is, en zijn werk dikwijls meer uit een soort vaardigheid voortkomt dan uit een strijd, om weer te geven, wat hij ziet of voelt, zoo heeft hij onder anderen eens kweeappels op een wit bord gegeven, in een eenvoudige schikking van geel, groen, wit en iets zwart, dat als zuivere uitbeelding in waterverf zelden overtroffen is.

Mari Alexander Jacques Bauer werd in 1864 te 's-Gravenhage geboren. Hij was een leerling der Haagsche Academie, waar hij in de compositieklasse de eerste was. Zijn wezenlijke opleiding ontving hij van den schilder S. van Witsen, den vriend van Jozef Israëls, den schilder, die weinig produceerde en wiens kennis en onpartijdig oordeel dan ook hooger stonden dan zijn schilderwerk. Op de teekenavonden in Pulchri — meestal keek hij meer rond, dan dat hij werkte — kon Bauer van een of ander model een teekening in omtrekken maken, en al onder de hand kwamen er accessoires voor den dag, die iets van een karikatuur van het model maakten, maar toch al heel weinig, te weinig, om, zooals bij Breitner, den lateren meester daarin te herkennen. Ja, er werd in dien eersten tijd wel van gesproken, dat er niet veel te zien kwam van die knapheid van Bauer. Het was in den vollen picturalen tijd toen, en iets wat daar buiten viel werd onbelangrijk gevonden. 't Is waar, hij schijnt van jongs af een hekel aan het „Broeksloot-genre" gehad

te hebben, want wat wij kennen van hem, zijn momenten uit een café-chantant, is een elegant geschilderd stukje aan een buitenrestaurant ontleend. Ja, zelfs toen hij van zijn eerste reis naar Konstantinopel in 1888 een gezicht op een stad in krijt en aquarel meebracht, vond men dit weer wat al te weinig voor iemand, over wiens naam door eenigen zooveel gewag gemaakt werd. Het is waar, de geteekende voorgrond had iets van die droge behandeling van zijn schaarsche Pulchri-krabbels, maar tegelijk was de compositie van den voorgrond van de koepelstad, in de verte tegen een gele lucht, in hooge mate suggestief, ook wat den vorm betreft en meer nog in de opvatting, waardoor een Oostersche stad hier aan de kim rees in de wazigheid van een Hollandsche stad.

„Er hangen doorgaans nevels 's avonds", schreef hij in 1896, „en het meeste houd ik van Konstantinopel, als de fijne blauwe dampen de stad bedekken; dan worden de moskeeën nog grooter, dan verdwijnen de Europeesche huizen, dan wordt het geheel iets anders, dan lijkt de stad te liggen in een betoovering, dan is het geen stad meer van de wereld, dan smelt het samen met de lucht en drijft het op het vlakke water als een fata morgana op de woestijn."

Zoo zocht Bauer, die met de Haagsche schilders weinig gemeen had, in het vreemde het gemeenzame terug te vinden; en ondanks het groote verschil, ondanks de Oostersche onderwerpen, waarin de Hagenaar Bauer zich bij voorkeur beweegt, ondanks, dat hij meer een glorieuse verbeelder dan een machtig schilder is, kan men hem als voortgekomen uit de Haagsche School beschouwen; want behalve nog dat hij in zijn etsen wel heel en al Rembrandt's wijze van de figuren in het licht te schrijven volgde, diens verdeeling van licht en schaduw gebruikte en gaarne, als hij, de figuren onder uit de schaduwen en halfschaduwen eener poort in het licht overbracht; behalve ook dat de teekeningen van Bosboom een grooten invloed op zijn werk vertoonen en hij, meer of minder bewust de grootheid van beiden bewonderend, in zijn eerste etsen iets heeft opgevangen van wat men de stamelklanken van het genie van den eerste zou kunnen noemen, heeft hij het Oosten „gezien" en weergegeven als een schilder uit de Haagsche School, opgegroeid onder de meesters daar.

Zeker, niemand kan van een Westerling verlangen, dat hij 't Oosten ziet in die fatalistische onbewogenheid, die zich in de

kunst van dat land weerspiegelt. Even weinig kan men verlangen, dat ieder, die het Oosten bezoekt, dit aanziet met dezelfde oogen. Op hoe velerlei wijzen is het enkelvoudige Holland niet aangekeken door vreemdelingen, verschillend naar tijd en wijze. Wij hebben van reizigers gehoord, wien het land van Egypte tegengevallen is, omdat de Sahara in aspect niet veel verschilt van onze duinen en omdat het stof daar een equivalent geeft voor de atmosfeer van ons land, terwijl anderen niet uitgepraat waren over het felle wit van zonlicht op witte muren, over de lichte, blauwe schaduwen onder het onbewogen blauw der lucht, een beschouwing, die maakte, dat niet iedereen Bauers opvatting van het Oosten deelde. 't Is waar, voor vele Noordelijke naturen is het Oosten dikwijls meer een sentiment dan een feit, een verlangen naar de moerderaarde, een heimwee naar wonderen, naar het land van den Bijbel, een droom van paradijs. En zoo men overtuigd is, dat alle kunst meer komt uit een herkenning van zich zelf, dan volgt hieruit, dat intuïtieve naturen het Oosten kunnen voelen, kunnen zien, zonder er ooit geweest te zijn. Delacroix gaf langen tijd zijn tafereelen uit het Oosten, vol van die kleuren, welke men aan die wereld verbindt, naar studies van de locale kleur, hem meegebracht door een vriend. En zoo het waar is, dat de droom schooner kan wezen dan de werkelijkheid, zoo zullen er toch ook artiesten zijn, impressionnabele naturen, die vol verwachtingen, onbevangen er heengaand, het land met verwonderde oogen aanziend, terugkwamen, overvloeiend van indrukken.

Tot de laatsten zouden wij Bauer willen rekenen. Het was omstreeks 1889, dat hij in een wemeling van etsen, sommige van enkele centimeters, een overvloed van indrukken gaf, die ons al naar den aard de groteske vertellingen der Duizend-en-een Nacht in heel haar wonderlijkheid voor oogen brachten, of in de sublieme monumentaalheid van gebouwen, van wijde ruimten met kameelen en verre steden het décor der bijbelverhalen suggereerden, ongewild. Het waren studies, indrukken, teekeningen, schilderstukjes van een bewegelijke menigte van felgroen, hard rose, van Indisch geel en Perzisch blauw; lijnen van kleur, kleurkrabbels, waarin hij langzamerhand uit het geëmbrouilleerde lijnen- en kleurengedoe, onder het licht, dat met zijn goede stof alles illumineert, een straatje, een ruiterij, een optocht naar voren haalde, of weer in één onontcijferbare harmonie van grijs-wit, blauw-wit,

rose-wit, blanke kleuren in gedempten klank, Stamboul liet oprijzen in blanke koepels, gelijk een kudde schapen zich oprondend tegen een lucht van bleek koper. Of het zijn de karavanen, bijbelsch in haar eeuwenoude omgeving, eeuwig in de noodzakelijkheid van het woestijn-verkeer, soms in voortgang, soms als zij opgeladen worden, kameelen, berijders en vrachten, een in silhouet, hoog staande voor de in schemering verzonken stad. Een synthese, de visie van dezen genialen teekenaar van die eindelooze karavanen, eenzaam doortrekkend het wijde woestijnland...... Het is de visie van een, die in het morgenland met heel het groote, het onmetelijke, het wemelende van het licht ziet, niet naar de letter, maar in den geest van dat Oosten, dat zich in de Westersche verbeeldingskracht van dezen artiest geprent heeft, zonder dat iets van het realistische, banale, van het kleine hem bijgebleven is.

Zelden heeft Bauer bezonkener zijn aanschouwing te zien gegeven dan in zijn „Tay Mahal", dat marmeren paleis in den blauwen maannacht, zelden completer uitgezegd zijn gevoel, zelden gaver de vormenschoonheid te zien gegeven, dan daar. Er zijn schilderijen, er zijn teekeningen, die, directer geënleveerd, in hun fel gestreep van rood en geel en Indisch blauw en Oostersch groen, het kleurige straatleven van een Turksche stad suggestief aanschouwelijk maken; er zijn teekeningen van groteske figuren, met hooge tulbanden op witte paarden, met even groteske bijfiguren, die het vermakelijke, kabouterachtige der Duizend-en-een Nacht geestig commenteeren; er zijn monumentale poorten met zuiveren schaduwval en Minaretten als precieuse schoorsteenen op de daken, en in dat alles is het als van zelve, dat onbewust haast fatalistische, dat tegenbeeld van door de wetten eener stad beheerschte straten....

„Wanneer hij wandelt in Constantinopel of Caïro", schrijft de etser Zilcken, „dan ziet hij niet de schilderachtige gebouwen en de bonte menigte in de straten, maar hij droomt van een Oostersch leven van voorheen". En in een brief uit Konstantinopel, dien Bauer in 1892 aan den heer Zilcken schreef, geeft hij zijn eigen opvatting hierover klaar en helder terug: „Prettig is het te gaan — schrijft hij — door die stille buurten, waar in nauwe kronkelende straatjes de houten vervallen huizen in hun bonte kleuren tegen elkander leunen en de uitstekende balkons met de tralievenstertjes groote schaduwen geven op den grond; en schel schijnt

de zon soms op een deur, die licht-groen of rose is geverfd of op een hel rooden muur of een licht-blauwen, en telkens denk je, dat Aladdin met zijn slavenstoet uit zoo'n deurtje zal verschijnen, om zijn schatten te gaan leggen aan de voeten van den Sultan, of dat een troep eunuchen in schitterende kleeding je voort zullen jagen en de straat schoonvegen zullen, want de princes Badoura nadert in haar draagkoets, tusschen een drom van slavinnen, om naar het bad te gaan. En in een klein winkeltje zit de Perzische prins te wachten op de ontrouwe Odaliske van Haroun al Raschid. 't Is vreemd, maar ik kan mij de Duizend-en-een Nacht niet anders voorstellen dan gebeurd in Turksche straten. De Moorsche witte gebouwen lijken me niet zoo vol illusie als die der arme, vervallen Turksche steden. Ik neem dan ook bijna niets dan typen, de verschillende kostuums en allerlei Oostersche mooie zaken, waar ik later die stille straatjes mee bevolken zal. Om recht te genieten van Contantinopel, moet je een beetje verbeelding hebben en steeds den boel aanzien, zooals het heeft kunnen zijn, en zeker ook geweest is vóór een paar honderd jaren...."

Het is gezegd, dat Bauer lust had de Duizend-en-een Nacht te verluchten, maar geeft eigenlijk niet heel zijn werk het milieu daarvan? Intusschen heeft hij een exemplaar dezer vertellingen spontaan geïllustreerd: op de marge geteekend, soms over de geheele bladzijde heen met een kinderlijken frisschen geest en in sommige kleine krabbels, krachtig en concreet.

In de schilderijen en aquarellen uit lateren tijd werd Bauer fijner van kleur, maar ook eentoniger. En menigmaal wenschen wij zijn kleurimpressies terug.

Als etser, en dit vooral in de vroege kleine etsen, is hij een meester. Het moge waar zijn, dat hij de opvatting der etsen van Rembrandt wat veel tot de zijne gemaakt heeft, — het is ieder niet gegeven, deze zoo te begrijpen. Over Rembrandt heen zullen zij altijd tot het mooiste behooren wat wij in dezen bezitten.

Even weinig als een huis alleen van gevelsteen is gebouwd, wordt een schilderschool uit enkel groote meesters gevormd. In nauw verband met voorgangers en tijdgenooten is het uit de massa, uit het corps, uit het midden van degelijke schilders, dat de enkelen oprijzen en zich tot krachtige persoonlijkheden ont-

wikkelen. Waar het aan ligt, dat de vele goede schilders achterblijven, is niet altijd uit te maken. Dikwijls beginnen zij met een mooi talent, werken met een groote liefde voor de natuur, doch met al hun gaven blijkt het, dat zij het niet altijd in hun macht hebben hun ontroering tot aanschouwing te brengen en daarmee hun indruk tot een lyrisch ensemble op te voeren.

Tot de oudste dezer schilders behooren de Verveers, Samuel Leonardus, (den Haag 1813—1876) en zijn broeder Elchanon, (1826—1900). De eerste was verreweg de belangrijkste. Hij onderscheidde zich in zijn Jodenbuurtjes, in zijn Scheveningsche dorpshoekjes, door een levendige voordracht, en in de wijze waarop hij zijn onderwerp in het vierkant zette, toonde hij zich een meester. In zijn strandgezichten zocht hij meer het blanke. Het talent van zijn broeder was meer illustratief en hoewel hij in zijn werk Israëls bleek te bewonderen, was het toch meer het komieke in de oude visschers, dat hem aantrok, dan het picturale.

Pieter Stortenbeker (1828—1898) overtrof in zijn weiden met vee zijn leermeesters H. van de Sande—Bakhuyzen en den uitmuntenden J. B. Tom (1813—1894) geenszins. Wat hij maakte was hard, de koeien stonden uitgeknipt tegen de gele avondlucht. De bouw van zijn vee was goed, maar door het gebrek aan atmosfeer en de harde kleuren is zijn werk niet aangenaam.

Het avondlandschap met een kleine maansikkel is zeker wel de gevoeligste schets, die hij gemaakt heeft. Overigens heeft deze Hagenaar een langen tijd als collectionneur van aquarellen en als secretaris der Teekenmaatschappij een belangrijke rol onder de schilders gespeeld. Toevallig kreeg ik een deel zijner correspondentie in handen, die een aardig inzicht geeft in de belangen, in het zorgen voor zwakkere kunstbroeders, in de quaestie van plaatsing en verkoop, in het aanbieden van teekeningen aan zijn collectie en zoo meer. Alle groote namen onzer schilders zijn hierin vriendschappelijk en waardeerend te vinden, waaruit wel blijkt, dat hij de plichten, die hij op zich genomen had, met aandacht vervulde.

Johannes Hubertus Leonardus de Haas, de Gelderschman, in 1832 geboren, en overleden in 1908, had den zelfden leermeester als Mauve en volgde ook de lessen aan de Amsterdamsche Academie. Al vroeg woonde hij te Brussel, en zoo hij daar geleerd heeft een misschien te overvloedig gebruik van witte verf, zoo

vertoont hij niettemin in zijn „Vroege morgen", in het Rijksmuseum, een groote kracht voor vorm en een zoeken naar atmosfeer. Misschien meer van dezen tijd gezien, dan wel van den tijd, toen het aangekocht werd, omstreeks 1878, schijnt het ons een krachtig werk toe. Als zijn beste werk wordt het Doode Paard in het museum te München beschouwd. Behalve dit heeft hij de Hollandsche schilders aan zich verplicht als de jarenlange vertegenwoordiger bij de Münchener en Dresdener tentoonstellingen.

Julius Jacobus van de Sande Bakhuyzen, geboren in 1835, de leerling van zijn vader, is een deugdelijk landschapschilder, die vooral in boschgezichten zijn eigen wijze gevonden heeft. Vroeger schilderde hij onderwerpen, niet ongelijk aan die, welke Jacob Maris op andere wijze zou schilderen: water, brug en huizen, met meer licht, meer kleur, dan waarover hij later beschikte. Van dit laatste bezit het Museum Boymans een goed staal. Het Haagsche Museum bezit een uitmuntende studie uit het Haagsche Bosch.

Tot de voornaamste schilders uit de school van Mauve behooren: Pieter ter Meulen, geboren in 1843, de leerling van H. van de Sande Bakhuyzen; Poggenbeek (1853—1902), de eenige Amsterdamsche schilder, die tot de Haagsche school is overgegaan en daarin tot groot aanzien gekomen is, en Herman Johannes van der Weele, te Middelburg in 1852 geboren.

Het blijft altijd te betreuren, dat het werk van ter Meulen niet malscher van schildering is. Zijn schilderijen toch zijn goed van compositie en aangenaam van voordracht. Het Museum Mesdag bezit van hem een mooie aquarel, Schapen bij Avond. Sterker van kleur dan Mauve was, en meer verwant aan de Fransche landschapschilders, is dit een werk dat dezen schilder op een hooger plan zet.

Willem Carel Nakken, geboren in 1835, de leerling van Dona, heeft in enkele musea zeer goede schilderijen met paarden, zoo ook niet mooi geschilderd — dit is een kunst, die slechts enkelen verstaan, — zoo ook niet zoo forsch als die van Wouter Verschuur, maar degelijk toch.

Pieter van der Velden, geboren in 1837, de bloedrijke Rotterdamsche interieurschilder, werkte, in den Haag wonend, flink mee om het hooge huis onzer schilderkunst kracht te geven. Hij bezat niet het harmonieuse, niet het muzi-

kale der groote meesters, maar zijn robuste kunst was een deugdelijke, en de steenen, die hij hiertoe aandroeg, waren, zoo geen gevelsteenen, toch van een deugdelijk allooi, vooral daar, waar hij niet naar het sentimenteele overhelde, zooals in den violoncelspeler in het Haagsch Museum, waar de Romantiek hem in den weg zat. Sedert vele jaren is Van der Velden vertrokken naar een ander werelddeel, naar Australië, maar het forsche „Dubbel blank" in Amsterdam blijft getuigen van de kracht van den schilder, die de krachtige leermeester was van Suze Robertson.

Philip Sadée, in 1837 te 's-Gravenhage geboren, en overleden in 1904, is een schilder van meer beteekenis. Zijn „Nalezen" in het Rijksmuseum treft, hoewel een naturalist kan aanmerken, dat de figuren iets tooneelachtigs in houding en vorm hebben, door de beschaafde schilderwijze en de klare voordracht. En ondanks de kennis, die hij onder den klassicus Van den Berg en later te Dusseldorp opgedaan heeft, is het voor een deel aan deze opleiding te wijten, dat hij voor het intieme Hollandsche landleven of strandleven ietwat een vreemdeling gebleven is. Veel schilders, die hiermee offeren aan den tijdgeest, is het zoo gegaan, en men kan gerust aannemen, dat, zoo Sadée in Dusseldorp gebleven was, hij zich daar ten volle ontwikkeld zou hebben als een goed, ofschoon wat droog figuurschilder. Want hoewel hij een deugdelijk, ofschoon niet lenig teekenaar is, hoewel de groepeering zijner strandfiguren natuurlijk is, hoewel hij zich beweegt in de grijze tonaliteit der Marissen, zoo mist hij den vollen toon, het gevoel voor de valeurs, waardoor hij als zuiver schilder op de hoogte van zijn composities kon staan. Voor ons is het duingezicht „Nalezen" zijn beste werk, voor anderen zijn „Allerzielen-dag op Père la Chaise."

Gerke Henkes, in 1844 te Delfshaven geboren, de leerling van J. Spoel en de Antwerpsche Academie, die op een eenigszins benepen wijze de neepjes-mutsen van burgerjuffrouwen weergeeft, hofjesachtig, duf en droog, goed dikwijls van compositie, heeft, zoo zijn studies vlotter geschilderd zijn, in ieder geval zijn manier overeenkomstig zijn onderwerpen gemaakt, — onderwerpen, waarmee hij vroeger, toen de anecdote in de schilderkunst nog door velen genoten werd, een matig, niet onverdiend succes had.

Eduard Alphonse Victor Auguste van der Meer, (1846—1889) bezat, zoo hij ook geen omvangrijk schilder was, de verdienste, van deugdelijk en oprecht weer te geven de polderlanden, door

Weissenbruch en Gabriël ontgonnen. Men zou, zoo hij niet tegelijk een zoo zuiver schilder was, hem den topograaf van de Zuid-Hollandsche plassen kunnen noemen, want geen van allen wist zoo eenvoudig, wist zoo zakelijk als hij, op het effen vlak dezer plassen, hetzij bij najaar, hetzij bij winter, de kleine accidenten, zooals het dunne riet, een schuit of wat kreupelhout, te schrijven. Er mocht in zijn werk wel eens iets al te egaals zijn, dat zijn oorsprong kan hebben in zijn doof-stom zijn, waardoor hij te veel in zich zelf gekeerd was; maar hiertegenover staat, dat het begrijpen van de stille natuur hierdoor bij hem te grooter was. En van de veiling der collectie-Titsingh kennen wij een wintergezichtje, dat, zoo wat uitbeelding als factuur aangaat, slechts door de allergrootsten overtroffen is.

Op Johannes Martinus Vrolijk (1846—1896), leerling van P. Stortenbeker, den weinig bewogen doch degelijken schilder van weiden met vee, schijnt de erfenis van Jan Bedys Tom te zijn overgegaan. Beiden waren zij rustige en eerlijke werkers. Vrolijk heeft zich vooral door zijn etsen verdienstelijk gemaakt; het was door zijn toedoen, dat de groote meesters zijn gaan etsen; de pers in Pulchri Studio was onder zijn beheer, en aan hem danken wij den zoo heel en al naar den aard geëtsten molen van Jacob Maris, waarvan de proefdruk eigenlijk wel onbenaderd staat, zij het ook, dat Israels en Mauve hierin ongemeen zuivere bijdragen gegeven hebben.

Onder de schilderessen uit deze school neemt Mevrouw Bilders—van Bosse een eerste plaats in. Bij minder fantasie bezat zij meer kennis dan Mevrouw Mesdag—van Houten, bij minder durf, meer doorzettingsvermogen in het voltooien van een schilderij en ofschoon de laatste misschien „artistieker" was, zooals men dit dertig jaar geleden noemde, in wat voor een omgeving werkte zij ook!

Maria Philippine Bilders—van Bosse (1837—1900), een Haagsche landschapschilderes, door de voortreffelijke opleiding van schilders als Bosboom, Van de Sande Bakhuyzen en voornamelijk door de praktische opleiding van haar lateren echtgenoot J. W. Bilders, vlug over de moeilijkheden van het schilderijenmaken heenstappend, heeft in een enkelvoudiger gevoel, aan pasmunt het moeilijker talent van den broeienden Bilders uitgegeven. Haar landschappen waren meestal ontleend aan Oosterbeek,

Heelsum of den Doorwerth, uit welker contreien zij de zilveren beuken in een vlotte penseelbehandeling met smaak overeind zette, zij het ook, dat deze soms aan soliditeit wat te wenschen overlieten. De schilder Mesdag bezat een aquarel van haar, de lage huizen van tabaksdrogerijen bij sneeuw, waarin zij meer dan in eenig werk is doorgedrongen in het lichteffect en in de uitbeelding.

Sina Mesdag—van Houten, in 1834 te Groningen geboren en in 1909 te 's-Gravenhage gestorven, de vrouw van H. W. Mesdag, is eerst in den Haag met schilderen begonnen. Zij kreeg haar eerste opleiding — haar wezenlijke ontving zij van de Fransche schilders, wier werken door de Mesdags verzameld werden — wat het teekenen betreft, van d'Arnaud Gerkens, terwijl zij erkende, ook veel te hebben geleerd van een talentvolle schilderes, die het zelf niet gebracht heeft naar de mate van haar talent, Harriet Lindo. Zij bleek een artieste van veel gemoedsbeweging, die op grootsche wijze de wijde eenzaamheid, de ontzettende verlatenheid der heide en der duinen wist voelbaar te maken, zooals zij ook praalvolle voorwerpen in haar zeer moderne stillevens wist overeind te stellen en in kleinere vruchtenstillevens uit haar eersten tijd, toen haar verlangen meer beperkt was, uitmuntend geschilderde stukjes gaf. Men wordt zelden meester meer in het schildersmétier, wanneer men de techniek hiervan niet van jongs af aan beoefent, maar de gevoelsuitingen van een artieste als deze geven dikwijls meer bevrediging dan de beter en meer egaal geschilderde placiditeiten van technisch completer schilders.

Margaretha Roosenboom (1843—1898), de kleindochter van Schelfhout, later de echtgenoote van J. G. Vogel, den landschapschilder, vertegenwoordigde met Gerardina Jacoba van de Sande Bakhuyzen (1826—1895) het vrouwelijk element op de Haagsche tentoonstellingen en daarbuiten, welke bescheiden plaats haar niet verhinderde, met haar bloemen en vruchten een goeden naam te maken. Technisch was de laatste verdienstelijker, maar de eerste had meer artistiek gevoel, in zoo ver, dat zij een eigen kleur-arrangement koos, dat, dikwijls romantisch, toch iets smeltends in de voordracht bezat. Men heeft haar eens een mooie viool met slechts één snaar genoemd, en deze snaar was het, die zij in de witte rozen op het Haagsche Museum liet trillen.

Nu wij ons met de vrouwelijke schilders bezig houden, zij het mij vergund hier twee schilderessen te noemen, die stellig niet bij

de Haagsche school behooren, doch die ik nergens anders dan in dit rijtje weet te noemen. Het zijn Maria Vos (1824—1906) en Henriette Ronner—Knip, (Amsterdam 1821—Brussel 1909).

Als stillevenschilderes is de eerste, de leerlinge van P. Kiers, eigenlijk niet overtroffen. Zij beschikte over oud-Hollandsche uitbeeldingsdeugden en een uitmuntende vakkennis. Haar werk was rustig en betrekkelijk compleet. Het Museum Boymans bezit een zeer goed staal van haar werk.

Henriette Ronner—Knip, de leerlinge van haar vader, den schilder J. E. Knip, was zeker de meest algemeen vermaarde schilderes van haar tijd. Al dadelijk heeft zij zich tot het schilderen van dieren, van honden en vooral van katten aangetrokken gevoeld en haar naam heeft zij voor het grootste deel te danken aan de natuurlijke bewegingen, waarin zij jonge kamerkatjes wist te geven. In haar vroegere werk, meest honden voorstellend, vertoont zij meerdere kracht dan in de katten, waarvan zij meer het snoezige dan het tijgerachtige, meer de mollige vacht dan de lenige beweging zocht. Intusschen had zij in het arrangeeren van oude stoffen veel smaak.

Aan deze schilders sluit zich een iets jonger geslacht aan, dat, hoeveel goeds en hoeveel moois het ook te zien heeft gegeven, hoeveel verschillends ook, toch ten deele uit de kunst dezer meesters voortkomt; schilders van naam, degelijke of vlotte schilders en ook fijnbesnaarde, — een geslacht, dat al schilderijen maakte op een leeftijd, wanneer een Amsterdammer pas op de schoolbanken der Academie zit, maar dat toch, op een enkelen na, geen nieuw sentiment heeft toegevoegd aan de Hollandsche schilderkunst.

Richard Bisschop, in 1849 te Leeuwarden geboren, is een beschaafd schilder van kerkintérieurs, die hij tot groote compleetheid doorvoert. Een enkelen keer, en niet onopgemerkt, heeft hij in zijn aquarellen van katholieke kerkintérieurs, in de schemering der zuilen, tegen het licht der kaarsen, tegen het flauwe buitenlicht door de gekleurde kerkramen, verwantschap met Israëls getoond; terwijl aan den anderen kant in zijn schilderwerk de invloed van zijn oom en leermeester, C. Bisschop, te herkennen valt. Ook had later het robuste talent van P. van der Velden grooten invloed op hem. Hij begon als bouwkundige en ontving als zoodanig zijn opleiding aan de Academie van Beeldende Kunsten en

Technische Wetenschappen te Rotterdam. Hoewel hij hier succes had in zoo ver hij in 1868 door de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst voor een prijsvraag bekroond werd, besloot hij in 1869 aan zijn oude neiging, om schilder te worden, toe te geven. Als schilder neemt hij een afzonderlijke plaats in. Zijn kerk-intérieurs zijn onafhankelijk van Bosboom gezien en vertoonen meer overeenkomst met die van de zeventiende eeuw. Richard Bisschop beschikt over een deugdelijke factuur en een vaste kleur. Ook is hij een goed teekenaar, wat in zijn lijn-constructies niet op den voorgrond treedt.

Marinus Boks (1849—1885), de leerling van Mauve, de schilder, wiens poëtische natuurschouwing hem trok tot de fijn-blonde duinen, was een zuivere landschapschilder en in de enkele, ons uit zijn kortstondig leven bekende werken, heeft hij van de duinen iets gezegd, dat niemand vóór hem gezegd had. Toch kan men niet heel en al oordeelen, omdat gedurende zijn ziekte Jacob Maris meermalen zijn onvoltooide schilderijen met zijn machtige hand ordende.

Lodewijk Frederik Hendrik, genaamd Louis Apol, in 1850 te 's-Gravenhage geboren, leerling van de Haagsche Academie, van J. Hoppenbrouwers en van P. Stortenbeker, is de habiele schilder, die al vroeg zijn bakens heeft uitgezet, zóó, dat hij in een arbeid uit de eerste jaren den omvang van zijn talent heeft uitgezegd, voldragen, groot en als van zelf, zoodat hij op zijn vijf-en-twintigste jaar reeds naam maakte met een sneeuwgezicht in het Haagsche Bosch, „Een Januari-dag", een werk, nu in het Stedelijk Museum in Amsterdam, dat ook heden nog treft door de ordonnantie, door het breede schilderen en door groote natuurlijkheid. Het was niet verfijnd, maar het was een forsche greep voor een jongen schilder.

Theophile de Bock (1851—1904) is een meer op den voorgrond tredende figuur. Bij een vloeiende schilderwijze bezat hij de breede allure der groote landschapschilders, in zoover hij een brok natuur met vaste hand wist te veraanschouwelijken en door eenheid van motief — zonder het geconcentreerde van een licht-effect — lichtelijk rhetorisch schilderde met de vlotheid, die het publiek zoo gaarne ziet.

Zijn beste werken zijn uit den tijd dat hij onder invloed der Fransche landschapschilders en in het bijzonder onder dien van

Corot stond. Het gebondene, de ineensmeltende plannen van den voorgrond naar den horizon, de in het licht trillende blaadjes van berken of populieren en bovenal de charme, die er van het werk van den grooten Franschman uitgaat, had een verfijnenden invloed op den jongen Hollander. En hoewel deze natuurlijk zwaarder schilderde, zoo zijn er toch omstreeks 1875 mooie landschappen van hem ontstaan, welke hun waarde behouden.

Ofschoon een leerling van van Borselen en Weissenbruch, bewonderde hij toch vooral het werk van Jacob Maris en wist dit met zijn bijzonder aanpassingsvermogen in verschillende riviergezichten gelukkig toe te passen. Toen hij in 1895 de blonde duinstreken van den Haag voor Gelderland verwisselde, liet hij zijn geleende plunje achter om zichzelf te wezen. Helaas, slechts bij uitzondering tot zijn voordeel. Het best was hij daar in die kleine boschstukjes, waar de zilveren stammen der beukenboomen krachtig en malsch werden geschilderd. Hij was een zeer habiel krijtteekenaar en heeft in zwart en rood krijt mooie landschapstudies of impressies gemaakt.

Zijn levensloop was heel eenvoudig, ofschoon zijn vader nogal bezwaren had tegen zijn schilder worden. Hij begon dan ook met een betrekking bij een spoorwegmaatschappij en allicht dat het heen en weer reizen en het vele zien buiten hem er mede toe bracht, dat baantje spoedig op te geven. Op het laatst van zijn leven, te Haarlem, schreef hij een boek over Jacob Maris, dat op een prettige en levendige manier het werk van den grooten schilder — in wiens kunst hij zoo thuis was — beschrijft.

Johannes Christiaan Karel Klinkenberg, in 1852 in den Haag geboren, is de schilder van stadsgezichten, de bedriegelijke uitbeelder van zonlicht op huizen, topografisch juist evenals Springer, maar minder kleurig, minder doordacht van compositie, onbewogen en knap de oude gebouwen, grachten en pleinen van ons land schilderend, in een wijze, die zelden zijn leermeester Bisschop verloochent; de schilder ook, van wien men had kunnen verwachten, dat hij zich den zoo voortreffelijken Jan Weissenbruch met zijn gave, mooie factuur tot leidsman gekozen zou hebben in een genre, dat, op zich zelf beschouwd, nog door niemand na dezen zoo waar en deugdelijk weergegeven is. Intusschen, hij is zich zelf geworden, hij heeft een eigen opvatting gevonden en vooral vroeger heeft hij mooie schilderstudies gemaakt.

George Poggenbeek, (1853—1902) is wel de eenige Amsterdamsche schilder, die de kunst der Haagsche meesters en speciaal die van Mauve en Willem Maris begrepen en hun opvatting tot de zijne heeft gemaakt. Niet uit die overvolte van een kleurrijk gemoed, waardoor het werk van Willem Maris zoo lief is en met die eenvoudige liefde voor buiten, Mauve eigen, schilderde Poggenbeek. De teruggetrokkenheid, welke de Amsterdamsche schilders dikwijls onderscheidt, kon hij nimmer geheel onderdrukken. Maar zijn keurige techniek, zijn smaak, de behandeling der waterverf en bovendien zijn meesterlijke voordracht stempelen hem tot een gedistingeerd landschapschilder, in sommige opzichten slechts door de grootsten overtroffen. Bij het fijne van Mauve voegde hij het weelderige groen, dat Willem Maris bij zijn eendenmotieven geeft, en zoo hij het hartstochtelijke van den laatste en het argelooze van den eerste mist, zoo beschikt hij over een fijn, etwat decoratief lijnenstel, waardoor hij in distinctie van compositie vergoedt wat hij aan kracht tekort komt. Wanneer men bij een van zijn weilanden met een fijn grijs luchtje en een paar zwarte kalveren, zijig onder het licht, een Tom, een Stortenbeker, een Vrolijk vergelijkt, dan wordt hun werk daarbij robust, maar heeft ook weinig van dat verfijnde, dat dezen gevoeligen meester kenmerkte.

Poggenbeek werd opgeleid voor den handel; door zijn omgang met den zeer talentvollen, jonggestorven schilder Hanrath (1853-1883) kwam hij op zijn negentiende jaar tot teekenen en schilderen, hiertoe opgeleid door Z. H. Velthuizen, een schilder, die weinig van zich deed hooren, maar die veel leerlingen vormde. Ook door den omgang met Bastert heeft hij veel geleerd; zijn eerste studiejaren bracht hij in de provincie Utrecht door, waar hij die compacte boomgaarden met zwartbonte kalveren schilderde, die zoo geheel van hem waren. Met Bastert woonde hij zeven jaar te Breukelen. Ook in Normandië en Bretagne schilderde hij, met een vlug begrip van de Fransche natuur, blanke, frischgeënleveerde stadsgezichten.

Nicolaas Bastert, in 1854 te Maarseveen geboren, de zuivere landschapschilder, de leerling der Amsterdamsche en Antwerpsche academiën, de leerling van Marinus Heyl, heeft zich vooral gevormd in den Haag onder de blankheid van de Marissen en Mauve, in wier opvatting hij met rustige kracht goed werk gemaakt heeft: Vechtgezichten, later motieven van de Amsterdam-

sche weteringen, oude kasteelen ook, terwijl hij bovenal in rivier- of watergezichten uitmuntte. Wat ons in zijn werk en vooral in het vroegere treft, is de mooie schildertoets, de gevoelige wijze om de verf neer te zetten. Hij is een beschaafd schilder en zijn voordracht is, waar hij niet zwart wordt, bijzonder aangenaam.

Fredericus Jacobus van Rossum Duchattel, in 1856 te Leiden geboren, is door de gemakkelijkheid van zijn aanleg, zonder andere leermeesters dan de schilders, dan de schilderwerken, die hij om zich heen zag, geworden tot een ook in het buitenland vermaard schilder, ook en vooral van die Vechtgezichten, welke Bastert picturaler gaf. Vooral in waterverf bezat hij een vaardigheid, welke hem, gelooven wij, in staat zou gesteld hebben, met hetzelfde gemak een Vechtgezicht op een bruinen koffiezak als op een vel Whatman te maken. Van den aanvang af was deze soort water met buitenplaatsen, koepels of trekschuiten aan den oever, zijn geliefkocsd onderwerp. En zooals hij deze onderwerpen opvat, met een verschiet, een zonsondergang, die zich in de vaart weerspiegelt, in een doorschijnend water, heeft hij in de schilderkunst iets gegeven, dat nimmer heeft opgehouden het publiek te bekoren, het publiek, dat houdt van het gulle, het enkelvoudige, dat bewondert het schijnbaar zoo maar uit-de-mouw-geschudde, althans waar dit niet het aanzien eener schets heeft, maar met smaak doorgevoerd is. Op het laatst van zijn leven heeft hij een paar zeer mooie aquarellen van zijn tweede verblijf in Nederlandsch-Indië gemaakt. Op zijn terugreis in 1917 overleed hij.

Jacobus Simon Hendrik Kever, in 1854 te Amsterdam geboren, is, ofschoon een leerling van P. F. Greive, al vroeg in het voetspoor van Albert Neuhuijs getreden, niet slechts in de onderwerpen, maar ook in den fijnen schildertrant en in het gevoelige modelé. En het zijn dikwijls goede Neuhuijzen, die de Amsterdamsche Kever schildert, goed van factuur, blond en mooi van samenhang. Men zou dezen schilder meer waardeeren, indien hij zich een vrijer onderwerp dan de Larensche binnenhuizen gekozen had. Er is toch zooveel conventie in deze opvatting, te meer daar de schilders dikwijls ieder een van die interieurs voor zich in pacht hadden, met de bepaling, dat daar niets aan veranderd mocht worden.

Kever heeft trouwens in zijn bloemstukken bewezen, welk een gedistingeerd schilder hij is, wanneer hij vrij is van deze boeren-

binnenhuizen. De kleur is sober, de grijze achtergrond vast en een voorbeeld voor velen, de voordracht deftig.

Tony Lodewijk George Offermans, in den Haag in 1854 geboren, heeft in zijn ambachten-interieurs, eenigszins op de wijze der Haagsche School met iets er in van den vroegeren Th. Mesker, goed geschilderde stukjes gegeven, welke door de deugdelijke factuur en de trouwe weergave der typen op zich zelf goed zijn. Hij is de leerling van Blommers en indirect van Artz, en wat meer is, hij is de zoon van de grootste lyrische zangeres, die wij ten onzent gehad hebben, Mevrouw S. Offermans—van Hove, een geslacht, het hare, waar schilders en muziek plachten te heerschen.

De Amsterdammers Jan van Essen, in 1854, en J. H. Wijsmuller, in 1885 geboren, kan men, sinds zij zich herhaaldelijk van de Haagsche vormen bedienden, tot den uitbloei dezer School rekenen. De eerste is een schilder van landschap en van wilde dieren (in Artis gezien) en van stilleven. In het laatste heeft hij op oud-Hollandschen trant het meest bereikt. Wijsmuller heeft in een aquarel van een houtzaagmolen, meer geteekend dan geschilderd, wel zijn oorspronkelijken aanleg bevestigd. Hij is het beste, waar hij zich slechts van een paar kleuren bedient.

Jan Hoynck van Papendrecht, geboren in 1858, studeerde te Antwerpen en München. Men kan hem uit de school van Rochussen en Breitner noemen, en zonder dat hij de fijnheid van den eerste en de macht van den laatste bezit, toont hij zich een kundig illustrator, wiens werk vooral in de Daily Graphic zeer gewenscht en zeer op zijn plaats is. Zijn werk heeft eenige analogie met de aan fabrieken ontleende teekeningen van de Josselin de Jong, dat wil zeggen: in het illustratie-achtige.

Van een jongere generatie, die geheel uit dit milieu is voortgekomen, noemen wij: Louis van Soest, geboren in 1864, wiens fijn, dikwijls wat te gemakkelijk, maar ook weer zuiver talent hem sneeuwlandschappen, o.a. een maannacht met sneeuw, heeft doen geven, waarin hij, zoo wat kleur als lijnen betreft, iets moois en oorspronkelijks schiep; noemen wij Jan Zoetelief Tromp, een Fries, in 1872 geboren, leerling der Amsterdamsche en Haagsche Academie, een voornaam aquarellist, die in de uitbeelding van figuur en stilleven, in deftige intérieurs, de moderne waterverf met het oud-Hollandsch karakter zocht te vereenigen. Het is jammer dat

deze schilder niet voet bij stuk heeft gehouden en in gemakkelijk verkoopwerk is vervallen.

De portretschilders uit dezen tijd waren de Amsterdamsche schilderes Thérèse Schwartze, in 1852 te Amsterdam, en Pieter de Josselin de Jong, te St. Oedenrode in 1861 geboren. Behalve nog, dat eerstgenoemde de meest algemeen beroemde Hollandsche portretschilderes gedurende de laatste dertig jaren, ja eigenlijk wel van die der geheele negentiende eeuw is, komt haar de eer toe, van in een tijd, dat de portretkunst, ondanks enkele meestergrepen van Jozef Israëls, vrijwel verloopen was, de traditie van haar vader in eere gehouden te hebben als een vrije kunst, waarbij de fantasie niet verbannen is. Zij was een geboren schilderes, wier vloeiend modelé haar wel van zelf scheen eigen te wezen, en hoewel teekenen haar fort niet was, en haar gezichten niet altijd de critiek van een kundig academicus zouden kunnen doorstaan, hoewel zij — echt vrouw als zij was — de oogen wel eens vergroot, de monden verkleind en de vingertoppen harer modellen verfijnd heeft, zoo heeft zij van enkele personen typen gegeven, raak gegrepen in een séance van enkele dagen, zoodanig, dat wij door deze portretten de personen beter leerden kennen. Van deze eerste periode zijn de portretten van dr. Fles te Utrecht, van Mr. G. van Tienhoven, dr. Cuypers en den heer Westerman zeker de krachtigste. De heele opzet van het eerste, de zware kop, overschaduwd door een zwarten vilthoed met breeden rand, Rembrandtiek verlicht, deftig in 't vierkant staand, forsch van kleur en goed van houding, getuigt van dat vlugge begrip, dat een der voornaamste eigenschappen dezer schilderes is. Hiermee is niet gezegd, dat zij het roode in de halve tinten, dat aan 't geheele gelaat dikwijls een opgezette rose tint geeft, hier geheel heeft vermeden, maar wel, dat haar kleuropvatting hier door schaduw zóó gesteund is, dat men het niet oplet.

Jozef Israëls betreurde haar verblijf in München en zeide, dat de schilders daar haar kwaad gedaan hebben. 't Is waar, zij had het voorrecht, een uitmuntende opleiding van haar vader te ontvangen en het is wel waarschijnlijk, dat zij diens solide factuur verloor in het wat factice schilderen der Münchenaars, bij wie zij eer geleerd zal hebben, de expressie te versterken, wat later Henner van haar werk deed zeggen: „Il y a presque trop d'expression." „Als gij een man waart," heeft Piloty tot haar gezegd, „zoudt gij

stellig groote dingen doen. Maar uw vrouwelijk gebrek aan zelfvertrouwen zal u in den weg staan, als ge dit niet weet te overwinnen." Zonder nu in gissingen te willen vervallen naar de oorzaak van een feit, dat vrouwen, met een groot talent beginnend, het zelden of nooit tot een hoogte brengen als een man, die met het zelfde talent begiftigd is, zoo kan men eenigszins vermoeden, wat deze zeer talentvolle schilderes verhinderde, koers te houden naar de bakens, die zij reeds vroeg had uitgezet, in zoover als zij geleden heeft aan schromelijke overschatting op een tijd, dat ieder onbevangen waarheid noodig heeft; terwijl zij evenzeer geleden heeft door een even schromelijke onderschatting, welke als reactie hierop volgde.

Thérèse Schwartze was een vrouw, en haar vrouwelijke intuïtie voerde haar tot het vrouwelijke domein, bracht haar tot het gebruiken van een materiaal, waarin de vrouwelijke intuïtie, meer nog dan positief weten, den weg wijst. In 1885 begon deze schilderes pastelportretten te maken; hierin bereikte zij technisch een meesterschap, met name in het modelé van het aangezicht, dat hierin, ten minste wat de vrouwenportretten aanbelangt, natuurlijker en eenvoudiger is dan in haar olieverf. Trouwens, verweet men haar vroeger, dat zij alleen mansportretten, dat wil zeggen: karakterportretten kon maken, — na dezen tijd heeft zij in een serie elegante vrouwen- en kinderportretten bewezen, dat het pastel wel een zeer mooi materiaal is om het luchtige, het vluchtige, om het blanke van een vrouwengelaat effen te houden tegen de schittering van plooien, die zij voornamelijk in witte zijde of neteldoek, met de lichtstrooken op een fond van fijn grijs in een geheel eigene virtuositeit wist aan te geven. Van deze portretten is dat van Mevrouw Michiels van Verduijnen, zoowel wat opvatting als kleurentoovering betreft, misschien het meest mondaine portret, dat in dien tijd ten onzent geschilderd is, terwijl de gelijkenis door de weloverwogen ordonnantie niet geleden heeft.

Thérèse Schwartze huwde in 1906 met den Heer A. C. G. Van Duyl en overleed te Amsterdam in 1918.

De Josselin de Jong (1861—1906) ontving zijn eerste opleiding van den schilder P. M. Slager te 's-Hertogenbosch, daarna aan de Antwerpsche Academie en eindelijk was hij, om zijn opleiding te voltooien, eenigen tijd te Rome. Zijn opleiding is, evenals die van Thérése

Schwartze, geheel vreemd aan de in den Haag heerschende opvatting. Hij muntte dan ook meer uit als academisch teekenaar dan als een krachtig schilder, zoodat het wil schijnen, of het in elkaar zetten van een kop, de contour van een hand, hem niet de minste moeite kostte. De kleine gebreken in de teekening, welke men bij Thérèse Schwartze kan aantreffen, worden bij hem nimmer gevonden, evenmin als haar charme. Eerlijk, zonder overdrijving, kalm gezien, heeft hij een reeks portretten geschilderd, die geheel beantwoorden aan de eischen, welke men in 't algemeen daaraan stelt. Na de eenvoudig geschilderde portretten van Mr. Vaillant, Charles Rochussen, Mr. Viruly en heel veel anderen, kwam hij er toe, hiermee volgend de meer analytische wijze der Amsterdamsche schilders, dieper door te dringen in den aard van het model, een wijze, waarvan het portret van des schilders vrouw, in het wit, en dat van zijn moeder, zeker wel de beste uitdrukking zijn. Behalve door vele portretten, onderscheidde deze schilder zich door ploegende paarden, aquarellen, die dikwijls veel kracht vertoonen en oorspronkelijk zijn door de strakke lijnen van het glooiend bouwland in Limburg, een zeer gelukkig onderwerp, dat hij later verving door momenten uit het leven in de smelterijen, die, al doen deze in volle actie geteekende puddelwerkers zijn kracht als teekenaar bewonderen, meer aanleiding geven tot een forsche illustratie, dan tot een weloverlegd ensemble Dit neemt niet weg, dat er kracht toe noodig is, om een moment uit zoo'n vuurmassa vast te houden.

HOOFDSTUK XII

DE REACTIE DER AMSTERDAMSCHE JONGEREN

Er kwam een keerpunt.

Velen zagen het niet, velen wilden het niet zien en velen, die het zagen, wilden — met een instinctieven haat tegen het nieuwe, dat het hun geliefde oude gaat vervangen, — het nauwelijks gelooven en konden het toch niet wegdenken, sinds deze nieuwe kunstuiting zich aan ons opdrong met een onloochenbare knapheid, met kracht en overtuiging, met een verbijsterende consequentie. De kunstvorm, die, naar het den beschouwer voorkwam, door hen gekozen was, was niet een intieme, het was er geen van oogenstreeling, hij sleepte ons niet mee door de kleur, hij gaf zelden een stemming te zien, en sentiment scheen — het is waar, er was misbruik van gemaakt — hun uit den booze. Wat zij zochten, was een decoratiever samenstel, wat zij wilden, was een concreter vorm, wat zij verlangden en wat zij vonden, was de lijn, was de contour, de reactie, die noodzakelijk moest volgen op een schilderkunst, die de lijnen ofloste in atmosfeer, de kleur onderwierp aan den invloed van het licht, die een lijn uitsluitend beschouwde als een grens van twee kleurvlakken, welke door de zuivere waarden van deze kleuren aangegeven kon worden; — de reactie, waardoor op de absolute schilderkunst een lijnenkunst moest volgen, even zeker als in andere verhoudingen, op de absolute muziek van Beethoven, de uitgesprokener vormen van Wagner.

Zooals de schilders vóór hen een prikkel gevonden hadden in hun bewondering voor de Fransche landschapschilders en vooral voor Millet, zoo waren voor deze generatie de uitgesprokener vormenschoonheid van de Engelsche pre-Raphaëlietische schil-

ders, hun verdieping in het onderwerp als onderwerp, hun diepzinnige vertolking van oude sagen en moderne gedichten, de aandachtig geteekende portretjes van Rossetti, de boekversiering, door William Morris in het leven geroepen, door Ricketts en Shannon geraffineerder vervolgd, — niet alleen een wegwijzer naar een anderen vorm, maar ook een wegwijzer naar de kunst vóór onze zeventiende eeuw, naar de Vlaamsche en Italiaansche primitieven; terwijl aan den anderen kant de Japansche kunst tot een geestiger lijnen-constructie aanleiding gevend, als tegenhanger hebbend den grooten Puvis de Chavannes, die voor het eerst na langen tijd het zuiver beginsel der wandschildering, in zoover deze zich in lijn en kleur naar de architectuur van het gebouw en het vlak van den muur heeft te richten, — met schildering vol van edele vormen, rhytmische bewegingen en zachtstemmende kleuren gegeven heeft.

En zoo gebeurde het, dat tusschen 1885 en 1890 een geslacht van schilders opstond, gevormd op de Academie te Amsterdam, onder leiding van den conscientieusen Allebé, die den stempel zijner beschaving op een heel geslacht van jongeren gedrukt heeft, — een geslacht, dat al spoedig blijk gaf, liever dan als zwakke navolgers mee te varen in het sop der door hen zoo zeer bewonderde Haagsche Meesters, een eigen weg te zoeken, ieder naar zijn aard. De meesten hunner waren, het zij door neiging, hetzij door hun opleiding in die richting, figuurschilder. Ook kan het wezen, dat de vorming van een talent in een stad als Amsterdam, waar de verhoudingen grooter, de lijnen positiever, de menschen marquanter zijn, waar de richtingen zich feller afbakenen en de bewogenheden der maatschappij, zoowel geestelijk als materieel, sterker gevoeld worden, terwijl het meer cosmopolitische den Haag, in een blanke atmosfeer, onder den luwen zeewind, de hoeken spoediger afrondt, — hiertoe meewerkt.

De reactie dezer schilders, die men van 1880 noemt, beweegt zich binnen een tijdsverloop van tien jaar. Hun namen zijn: Van Looy, Van der Valk, Voerman, Haverman, Derkinderen, Toorop, Witsen, Karsen en Veth. Wil men het streven dezer artiesten even onder een formule samenvatten, dan is het een wantrouwen tegenover alle uitingen van impressionnisme, tegenover allen élan, tegenover allen schildershartstocht, tegenover alles, wat meesleepend is; een wantrouwen, ontstaan uit reactie tegen de

zinledige en zwakke navolgingen, tegen het impressionnisme, dat Gerard Bilders reeds meende te zien in het navolgen der schilders van de Barbizonsche school, en een hierdoor bewust streven naar vorm, naar uitgesproken lijn, naar kleurzuiverheid.

De beweging, welke aan deze schilders was voorafgegaan, was een litteraire, die op haar beurt weer gevolgd was op de lyrische schilders der Haagsche School. Hiermede is niet gezegd, dat hierin verband is te zoeken, tenzij de beide bewegingen in één oorzaak haar opbloei vonden, maar wel willen wij zeggen, dat ook ditmaal ten onzent de schilderkunst vooraanging.

Deze litteraire beweging was, evenals de eerste Gidsbeweging, in Amsterdam ontstaan, en onder deze jonge krachten, vereenigd in het door hen opgerichte maandschrift „De Nieuwe Gids", gaven met de krachtig gebeelde sonnetten van den jonggestorven Jacques Perk als vaandel, met Vondel en Bilderdijk, Potgieter en Huet als basis, met Shelley en Keats, met Zola en Verlaine voor oogen, — Van Deyssel en Kloos de kunst van het woord, den hartstocht van de taal, de plastiek van het vers voor het eerst na langen tijd als absolute kunst; een beweging, die ook in kritiek het zuiverste beoogde, door de dingen in zich zelf te beoordeelen, zonder de onberedeneerde factoren van onderwerpen of van sympathieke of onsympathieke hoofdfiguren. En wat betrekkelijk voor de geschiedenis onzer schilderkunst van meer belang is, is het feit, dat vrij wel voor de eerste maal in dien tijd, de goede jonge schilders deugdelijke, goed geargumenteerde schilderskritieken gaven, die zij in hun bewondering bijwijlen opvoerden tot lyriek en zoo van de kritiek een zelfstandige kunst maakten. Vooral aan het kunstbegrip in een stad als Amsterdam, die meer buiten de schilders staat dan den Haag, is deze zuivere kritiek zeer ten goede gekomen. En hoewel wel beschouwd dikwijls heel andere factoren de markt beheerschen en den collectionneur tot koopen bewegen, zoo heeft die kritiek de lezers beschaafd, den schilders genoegen gegeven en onze litteratuur verrijkt.

De eerste dezer kunstkritieken werden onder den naam „Stemming" door den schilder Van der Valk geschreven, onder welk pseudoniem ook Veth en anderen schreven, kritieken, neen, meer bewonderingen, mooi geformuleerd, die consequent doorgevoerd werden door den laatste, eerst onder het pseudo-

niem van J. Staphorst, later onder de initialen of ook voluit onder den naam J. Veth. In deze bijdragen, in deze brokstukken litteratuur over schilderkunst, in „de Nieuwe Gids", in het weekblad „de Amsterdammer", daarna in 1895 in het weekblad „de Kroniek", een blad zoo mooi begonnen, gelijk als het gestemd was wat politiek, schilderkunst, litteratuur en muziek betrof, later ook in andere maandschriften, ook in buitenlandsche voortgezet, sleepte Veth de jongeren mee door de kracht zijner verontwaardiging, door de weelde van zijn bewondering, door den klank van zijn woord en door de bijtende satire zijner polemiek.

En hoewel Veth de jongste dezer beweging is, zoo is hij, als de woordvoerder van deze zijn tijdgenooten, eenigszins de aanvoerder geworden, die, aanmoedigend de nieuwere uitingen, deze bij het publiek inleidde.

Jan Pieter Veth werd in 1864 te Dordrecht geboren. Als kind teekende hij historische onderwerpen, een gevolg misschien van den geest in zijns vaders huis, waar Potgieter veel gelezen werd; misschien ook nog door den invloed van Ary Scheffer. In 1880 kwam hij op de Academie te Amsterdam en een paar jaar later op die te Antwerpen. Na zijn terugkomst werkte hij te Laren en onderging daar, als ieder, meer of minder den invloed van Mauve; althans er zijn schilderijen bekend, die dezen invloed verraden, hoewel zij toch weer, naar Amsterdamsche wijze, tweeslachtig waren, in zoo ver een figuurtje al dadelijk meer om het figuurtje dan om het ensemble geschilderd was. Ofschoon Veth ongeveer vijf jaar op deze Academie werkte, exposeerde hij toch reeds tusschen '84 en '85 de portretten zijner zusters, die in hem een naïef schilder doen kennen en wanneer men deze eenigermate picturaal geschilderde groep eens even wilde vergelijken met de Rosa triplex van den schoonheids-apostel Rossetti, zou men dadelijk den realist in hem herkennen, die later psychologisch verdiepter worden zou. Behalve het eerbiedig geschilderde oudedames-portretje, een genrestukje bijna, zoo ongeposeerd, zoo ongewild, een opvatting, waartoe ook het Huizer-meisje, „Karen" in het Dordtsche Museum behoort, troffen uit die eerste tijden zijn geteekende meisjesportretten, met de vergeestelijkte oogen, de zware droomoogen van hypnose; somnambule-achtige, lucide aangezichten, waarin een geestestoestand van dien tijd

vastgehouden is; boeiende openbaringen van momenten, die men onder het maatschappelijk vernis zelden ziet.

Deze geschilderde portretten waren sterk doorgevoerd in den vorm, zoowel als in de kleur-analyse; knappe werken uit een overgangstijd, waartoe het portret van dokter de Vrij en dat van den heer Lebret in het Dordtsch Museum behooren, doch die al spoedig vervangen werd door een meer uitsluitend op de expressie en op het karakter gericht portret, dikwijls meer met verf ingelegd en geteekend dan wel eigenlijk geschilderd. Dezelfde oorzaken, die bij hem zijn zeer ontwikkelde kritische eigenschappen deden ontstaan, voerden hem tot het kritische schilderen van het portret, dat wil zeggen, tot het uitbeelden van karakterkoppen, tot het zoeken naar de oorzaken, die de rimpels of die de lijnen in een gezicht graven, een zoeken naar wat den mensch bezighoudt, althans daar, waar een gezicht niet zoo dadelijk de kenmerken van het karakter draagt. Dat deze wijze hoofdzakelijk van toepassing kon wezen op portretten van groote mannen, die zich op een of ander gebied onderscheiden hebben, of van specialiteiten, die het merk van hun werkzaamheid dikwijls op het aangezicht dragen, spreekt van zelf.

In 1892 trokken de portretten van bekende tijdgenooten in het weekblad de Amsterdammer zeer de aandacht. Het waren lithografische portretten van Veth, den schilder, dien men toen begon te kennen in den Haag, maar die in Amsterdam reeds een gevestigden naam had door de persoonlijke opvatting zijner portretten. Het portretje van Jacob Maris voor den schildersezel, uit deze serie, was eveneens een openbaring, niet alleen van den schilder, wiens aangezicht van voren aan den Zeuskop herinnert, terwijl en profil het ronde voorhoofd even als de bijzondere blauwe oogen iets fijns en tegelijk kinderlijks vertoonen, maar ook door de wijze, waarop na jaren weer de photographie was overwonnen door een enkelvoudige en zuivere teekening. Niet alle waren op dezelfde manier gedaan, sommige waren in een contour samengevat, andere uitvoerig geteekend, of ook op oud-Hollandsche wijze in het vierkant gezet. Enkele waren wat overdreven en waren bij de eenvoudige en volmaakte portretjes van Allebé iet of wat gewild. Maar toch, zij waren zóó karakteristiek, zóó heel en al naar den aard van het model gevolgd — men denke aan Couperus, aan dr. Fr. van Eeden — zij waren

ook bij de Hagenaars zoozeer geliefd, dat zij later de waardeering voor zijn geschilderde portretten dikwijls in den weg stonden. Het is een opmerkelijk feit, dat deze schilder, die zoo zeer Jozef Israëls, de Marissen, Bosboom en Mauve bewondert, zich zoo zelfbewust afwendde van alle praal, welke deze in hun werk vertoonden. Hij was als een asceet, die de geneugten der wereld weet te schatten en toch zich van deze afwendt.

Het kan wel niet anders, of zulke psychologische portretten, waarin de karakteranalyse zoo zichtbaar is, moeten voor den philosofisch aangelegden beschouwer dikwijls boeiender zijn dan voor den absoluten schilder, die bovendien dikwijls van oordeel is, dat het portret niet tot de zuivere schilderkunst behoort. En toch de reeks portretten, welke Veth gegeven heeft, vertoonen niet alleen in het zoeken der geestelijke eigenschappen, maar ook in de structuur van een kop, in de aandachtige, nimmer losgelaten teekening, in de expressie, in de wilskracht, waarmee zoo'n portret systematisch doorgevoerd is, den meester en men zal moeten toegeven, dat het kiezen of deelen is, en dat men in onzen tijd moeilijk zulk een complete karakteruitbeelding kan paren aan een vrijelijk geborsteld portret. Reeds Jacob Maris zag dit in, en aan schilders, die zonder preparatieven begonnen en dan op een oogenblik den weg niet meer wisten in hun werk, gaf hij den raad, eerst een teekening en desnoods een kleurstudie te maken. De neiging, om vooral het mooie, het geestelijke uit zijn modellen naar voren te halen, deed André Jolles in het „Zeitschrift für bildende Kunst" als slotsom van een zeer waardeerend artikel schrijven: „Mogen zijn vrienden een enkele maal vreezen, dat zijn deugden te veel op gebreken gaan gelijken, dat hij, te verdiept in de goede eigenschappen zijner modellen, op den duur de slechte niet met rustigen blik zal weten waar te nemen, dat, zooals bij een te zeer gespannen reiken bij niet geheel gezonde menschen de geest te veel naar voren komt, dat er ook in zijn schilderkunst iets ziekelijks zou kunnen komgn; mogen zij hem als de beste opdracht het portret van zijn gehaten vijand toewenschen, opdat in zijn portretten niet die heilige oppositiegeest verloren ga, die zijn geschriften nog altijd kenmerkt en daarmee niet in zijn kunst kome datgene, wat men „allemansvriend" noemt; mogen zij hem in den tijd der verrassingen een goede reproductie van Hille Bobbe, de Haarlemsche heks, zenden, opdat de kritiek-

schrijver, die Hals als portretschilder niet het meeste acht, den humor in zijn eigen arbeid niet verzuime, — zij vertrouwen daarom niet minder stellig op die tweede levenshelft, die, zooals bij vele Hollandsche kunstenaars, de goede eerste nog ver zal overtreffen."

Een andere vriend van dezen schilder, de Heer Pit, schreef aan het slot van zijn eveneens zeer waardeerend artikel: „Een reactie was misschien noodig en aan het hoofd daarvan had geen beter en waardiger leidsman kunnen staan dan Jan Veth. Zijn kunst heeft iets van het wrange, dat aan het werk van voorloopers eigen is, en al stond tot dusver geen leerling op, die volmaakter werk leverde, men kan toch, dunkt mij, verwachten, dat deze Schoorel zijn Moro zal voortbrengen."

Zeker, zoo men een vergelijking tusschen schilders uit zoo verschillende tijden wil doorzetten, is Veth zelfs geen Schoorel, want diens eenvoudiglijk geconterfeite kruisvaarders bezitten deugden, welke wij bij den modernen schilder missen en zelfs is het zeer onwaarschijnlijk, dat de wenteling van den tijd nog voor een tweede maal een van de grootste portretschilders, die Moro was, zal voortbrengen. Maar zoo de groote deugdelijkheid van Schoorel, uit dezen tijd gezien, bestaat in het uitbeelden der menschentypen van zijn tijd, zoo kan deze verdienste geenszins ontzegd worden aan Veth, en dan kan men zeggen, dat de wetenschappelijke specialiteiten, de op één ding gerichte hersens, de hooge voorhoofden, de bleeke gezichten met de denk- en zorgenrimpels, wel een andere vertolking noodig hebben dan de welgedane kruisvaarders, die zoo opgetogen er op uit trokken. En dan, is er een ander middel, om zich aan de tirannie van de photografie, met welker vluchtig procédé in de hand, de familie van den geportretteerde den portretschilder de wetten stelt, te onttrekken, dan door òf een mooi ensemble, dus een schilderij, van een portret te maken, òf zich toe te leggen op het ontcijferen van de raadsels, die een modern gecompliceerd gezicht te zien geeft?

Hiermee wil niet gezegd zijn, dat het voor den nakomeling aangenamer is, in zulke scherpe portretten de familie-eigenschappen gesouligneerd te zien, dan te kunnen opzien naar een rij van vroede mannen als de zeventiende-eeuwsche portretten; maar men vergete niet, dat een portretschilder het meest nog van alles

gebonden is aan zijn tijd, dat hij niet verantwoordelijk gesteld mag worden voor de verschijnselen van den tijd op de aangezichten zijner modellen. Niemand dan Veth heeft meer woorden gevonden, om te benaderen het onbenaderbare van Israëls' schildertrant. Welnu, wanneer men „la belle peinture" als maatstaf stelt, dan is Veth hier evenver vandaan als zijn door hem vereerde geestelijke meester, zij het ook, dat het portretschilderen van den laatste, zooals blijkt uit zijn portret van den schilder Roelofs, altijd meer is een tastend naderen, een aarzelend opzetten en weer wegnemen, een gevoelig luisteren der handen naar den wil van de oogen, tot uit al deze benaderingen het leven naar voren komt, terwijl de jongere meester aanstevent op een vast plan, voor een deel systematischer, voor een deel — en dit is de teekening — spontaan, op een zelfde doel.

En dan, het was zelfbehoud dat, omtrent het jaar 1890, de krachtigen onder de jongeren zich deed vrijhouden van de meesleepende kunst der Marissen, toen het stond tusschen een volgen van een beweging, die haar toppunt bereikt had, of het vinden van een nieuwen weg, minder mooi misschien, maar die weer een mooie beweging in 't leven kon roepen, dat wil zeggen: gelijk William Morris in zijn wil, om het handwerk op te heffen, ter schole ging in die tijden, waar het ambacht het zuiverst was, zoo zochten ook zij naar de tijden, toen de schilderkunst het dichtst bij het ambacht stond, dat wil zeggen, zij begonnen niet waar de Marissen, waar Israëls, waar Rembrandt geëindigd waren, maar bij de scherpere formules van Van Eyck of van Holbein.

In zoover was Veth een padzoeker, die, vol vertrouwen op zijn positieve kennis, het picturaal bereikte over boord gooide als ballast in het zoeken naar een nieuwen weg. Men heeft in een Duitsch tijdschrift Veth een initiateur genoemd, maar hem instinct ontzegd. En toch, hoe dikwijls de koele overweging bij hem de overhand schijnt te hebben, niet zonder drang vindt iemand zijn weg. En door de kracht van zijn doordringen, — men denke aan de beide portretten van den blinden hoogleeraar Loman — door den vasten wil van zijn naspeuren, — men zie het geteekende portretje van Frederik van Eeden, dat de openbaring is van een zielstoestand, — door het zich heel en al verdiepen in het onderwerp, misschien meer als moralist dan als schilder, — en hiervan is

het portret van professor Moltzer een voorbeeld, — vond hij zijn eigen middelen tot expressie, uitgedrukt in zijn eigen taal.

Een directe leerlinge van Veth is onder anderen Johanna Cornelia Hermana, genaamd Nelly Bodenheim, in 1874 te Amsterdam geboren. In 1896 debuteerde zij in „De Kroniek" met een gekleurden steendruk, een soort illustratie van het bekende liedje: „Toen ik op Neêrlands bergen stond", hiermee in de enkelvoudige, frissche kleurtjes het middeneeuwsche zonder praal, maar even argeloos als het liedje weergevend, een genre, dat zij, naar wij hopen, niet heel en al voor de leuke en pittige illustraties onzer baker- en kinderrijmen zal opgeven; terwijl Walburga Wilhelmina, genaamd Wally Moes, in 1856 te Amsterdam geboren, overleden te Laren in 1918, de Larensche intérieurschilderes, zoowel in het modelé der gezichten als in den schildertrant, zich Veth tot gids koos en daardoor in de expressie der vrouwen en moeders dikwijls iets zeer gevoeligs verkrijgt. Zij was een leerlinge van Allebé en van Richard Burnier (1825—84), een schilder, wiens werkkring bijna geheel buiten Holland ligt. Mijis persoonlijk geen werk van hem bekend. Dr. Veth prijst hem en zag een landschap van hem in Dusseldorp, „dat aan een ietwat verduitschten Corot" deed denken, en een ander, dat „iets heeft van een bonteren, maar ook stouteren Mauve". Hoewel een Hollandsche, neigt haar talent naar het Duitsche, in zoover haar werk meer om de expressie van het onderwerp dan om het ensemble, om de kleur geschilderd is. Hierin toont zij overeenkomst met Louise Steffens (1841 — 1865), de jonggestorven katholieke schilderes, die in kloosterscènes of genre-stukjes in iet of wat Duitsche voeling, enkele mooie stukjes gaf.

Hendrik Johan Haverman werd in 1857 te Amsterdam geboren. Door den schilder Valkenburg hiertoe aangespoord, kwam hij in '78 op de Academie te Amsterdam, tegelijk met Voerman en Dake. Na een verblijf van twee jaar bezocht hij de Antwerpsche Academie onder Verlat, werkte daarna een tijd in Brussel, waar hij vooral Henri de Brakeleer en Stevens, waar hij de kracht van Jordaens bewonderde — en ging toen, nog niet zeker van zijn eigen kracht, nog eens naar Amsterdam, om op een loge van de Academie direct onder Allebé te werken. Hier schilderde hij vooral naar 't naakt, en hoewel hij reeds in 1880 uit Antwerpen een stadsgezicht had laten zien, was het in hoofdzaak figuur-

schilderen, waarmee hij optrad. Te oordeelen naar „De Vlucht", die hij aan de verzameling van moderne schilderkunst, in het Stedelijk Museum te Amsterdam, ten geschenke gaf, was zijn schildertrant destijds droog en zijn teekenen meer correct dan levend, maar allicht zal dit een goede basis geweest zijn, waarop hij veel later in hetzelfde genre meer het wezen, meer de schoonheid van het naakt benaderde.

Hij had veel geleerd op die Academies, maar hij moest als bijna allen na een complete academie-opleiding lang tobben, eer hij tot iets geraken kon. En ofschoon zijn vrienden van den aanvang wisten de kracht en het talent, die in hem waren, hoewel hij veel geleerd had op de Academies, en veel goeds en veel nuttigs, zou het nog eenige jaren aanhouden, eer hij bereiken zou datgene, (ook al verstond zijn meester Allebé zelf die kunst bij uitnemendheid), dat eigenlijk alleen in het schildersatelier te leeren is: het maken van een schilderij; en het duurde lang, eer hij de formule vond, die hem aan zich zelf ontdekken zou.

Omstreeks 1890 kwam hij uit Spanje, Tanger en Algiers terug met een schat van studies en schilderijtjes, die opmerkelijk waren door de mooie schildering, ook door de uitbeelding der dieren. In sommige heeft hij het maanlicht verwonderlijk mooi tot aanschouwing gebracht.

Wie dezen schilder kent, wie zijn drang weet tot karakteriseeren van het individu tot critisch worden toe, zou reeds daaruit besloten hebben, dat de consequentie hiervan tot het portretschilderen leidt. In 1892 teekende hij met gouache op kleine schaal ten voeten uit de portretstudie van een zeer zwaarlijvige vrouwenfiguur, die hij omstreeks 1893 op de keuzetentoonstelling in Arti exposeerde. De leuke opvatting, om de dikte van iemand, die kolossaal is, in een peignoir gekleed, weer te geven in een raken diagonaal, die van het hoofd naar de voeten ging, het onverbloemde uitzeggen en toch, door het gebondene van kleur tot een goed ensemble op te voeren, trok de aandacht van alle jongeren. Het is deze franchise, dit geven van iemand niet zooals hij zijn moest, maar zooals hij is, zooals hij zelf, zooals zijn vrienden zelfs niet wisten dat hij was, een revelatie dus van een persoon in de beteekenis van onderstrepen de uiterlijke en de innerlijke eigenheden, dit is het wel vooral, wat Haverman, wat ook Veth op een andere wijze onderscheidt.

Op dit vrouwenportret volgden belangrijke portretten, waaronder dat van dr. van Delden, dr. Birnie, Richard Bisschop, dat van des schilders vrouw ten voeten uit, dat van een jong meisje, in een fijne kleuranalyse geschilderd, te analytisch om geheel picturaal te zijn, maar uitmuntend als portret, blank van koloriet, al was het hier en daar iets parelmoer-achtig in de lichtere tinten, — portretten uit dien tijd, die, al voelde men, dat in dit sterk analytische nog iets van zoeken, van een overgang moest wezen, als kleurensemble door hem niet overtroffen zijn.

In 1897 begon Haverman voor het nieuw opgerichte, sedert weer verdwenen maandschrift Woord en Beeld portretten te teekenen van beroemde tijdgenooten en ofschoon de houtsneereproducties den maker zelden recht deden en het nog altijd te betreuren is, dat hij ze niet zelf op steen teekende voor den druk, zoo zijn het de oorspronkelijke teekeningen hiervoor, die zijn naam voor goed gevestigd hebben. Men moet toegeven, dat, hoewel de weg, dien hij gebaand vond, in den aanvang een voordeel voor hem was geweest, dit hier eer een nadeel te noemen was, sinds Veth op superieure wijze vóór hem de zelfde portretten geteekend had, waarmee Haverman nog beginnen moest. Dit was geen kleinigheid, vooral voor twee schilders, die dezelfde leermeesters hadden, die dezelfde neigingen, die denzelfden kritischen speurzin bezitten. Dat hij hierin zich zelf werd, hierin de scherpte van waarneming plastisch omzette, dat hij iets eigens gaf, dit getuigt van zijn kracht. Zoo wij Haverman en Veth als portretschilders onderling vergelijken, dan zou men zeggen, dat de kracht van Haverman in het geteekende portret mannelijker, de actie van samenvatten der gelaatstrekken over het algemeen zekerder en de voordracht dikwijls geestiger is, terwijl Veth, meer de sensibiliteit in zijn model zoekend, minder de kracht dan wel de zachtheid en de goedheid uit zijn model naar voren haalt. Dat hiertusschen de uitzonderingen opgehoopt liggen, spreekt van zelf; men kan Veths portret van Minister Kuyper en Havermans portret van Mevrouw S. aanhalen, om het tegendeel te bewijzen, maar toch, om eens twee zeer gelukkige momenten van deze schilders te noemen: Haverman zou het innige portretje van dr. W. Bode, dat monument van eerbied en toegenegenheid, dat Veth zoo aandachtig, met zooveel geduld

en toewijding teekende, evenmin hebben kunnen maken als Veth dat van den Leidschen hoogleeraar Van de Sande Bakhuyzen, wiens niet in een contour vast te zetten onregelmatigen kop Haverman met een ongewilde spontaneïteit in een zwerm van krijtstrepen gegrepen heeft, waaruit de oogen klaar en geestig naar voren tintelen, een portretje, waar iets in zit van dat Halsachtige, dat André Jolles aan Veth toewenschte.

Haverman heeft in deze portretten wel heel en al de kracht te zien gegeven, die een zwart-krijtteekening kan bezitten.

Dit onophoudelijke naspeuren van de uiterlijke verschijnselen, die het geestesleven, die ook het karakter aan het gelaat geeft, in het intelligente materiaal, dat het krijt is, zóó, dat de indruk onverzwakt door langen arbeid, onomwaasd door het coloriet, weergegeven kan worden, zóó dat de behandeling wisselen kan onder de hand naar den aard van den te typeeren kop, waarvan de een meer wijst op een contour en de andere op een eenvoudiger volgen, zooals het portretje van Mr. Schorer, heeft hem gebracht tot een zoo synthetisch portret als dat van den grooten prozaschrijver Lodewijk van Deyssel, of liever van Karel Alberdingk Thijm, een profiel, dat aan een Florentijnsche munt doet denken, zoo karaktervol de contour, zoo oprondend het vleesch tegen den straffen omtrek, zoo gesloten en zoo onbewogen en toch met alle eigenheden er in uitgedrukt; een portretje, waarvan de schilder Veth in de Kroniek schreef: „Zoo goede portretten worden zelden gemaakt. Hier was een geduldig schatgraver met zeldzaam gelukkige affiniteit aan het werk. De voordracht is onberispelijk, maar het précieuse komt nergens voor de directheid in uitdrukking te staan; het keurige détail-modelé draagt volkomen het hooghartige dandyisme, dat als grondtrek uit dien kameleontischen kop voortreffelijk naar voren is gehaald. Dat is nu werkelijk eens een fijn begrepen beeltenis van exquise voornaamheid, en het gemaakt hebben waarvan de beste portrettist aan Haverman zou mogen benijden."

Van de latere olieverfportretten noemen wij dat van den heer Krelage, den grooten man der bloembollencultuur en dat van professor van Geer, die, eenvoudiger geschilderd dan die van vroeger, tegelijk forscher zijn.

Maar er is nog een andere zijde aan het talent van dezen schilder, die door de lijnexpressie in de beschermende geste van de

moeder om het kind, aan deze onderwerpen een nieuwe uitdrukking heeft gegeven. Er is een hartstocht in, die aan den nieuweren tijd, aan een nieuwere levensopvatting toebehoort, eene opvatting, waarin geloovig berusten niet langer past, waar de oude dankbaarheid der kinderen aan hun ouders voor het hun geschonken leven omgekeerd wordt, en de moeder in haar dienende liefde aan de kinderen vergeving schijnt te vragen voor een leven, dat zij niet altijd in haar hand heeft gelukkig te maken, een leven dat zij met hartstocht beschermt tegen den grooten vijand. In dit kader heeft Haverman mooie momenten van moederliefde, van bakerzorg te zien gegeven, in kleurzuivere tinten van geel en zacht groen en wit zand, verlevendigd door het oranje van Oost-Indische kers, doorgevoerd deze teekeningen met dezelfde aandacht in de rimpels der baker, het geplooide wit van een schort, in de hoeken van den tuin, zooals Allebé daarvan een onnaspeurlijk voorbeeld gegeven heeft, weloverwogen en compleet.

De consequentie eener schilderkunst, die in reactie tegen het zich vervagende impressionnisme de grenzen der vlakken vaster omlijnd wil hebben, is het overbrengen van de picturale schilderkunst in de decoratieve. Met andere woorden, die schilders, die al vroeg tot het bewustzijn kwamen, dat hun verlangen, dat hun aanleg hetzij door opvoeding, hetzij van huis uit, meer naar de schoonheid van vorm, meer naar den rhythmus der lijn, meer naar het decoratieve, het monumentale neigde, moesten in de decoratieve kunsten, in boekversiering, in muur- en in glasschildering hun ideale toekomst zien.

Men kan niet zeggen, dat het er ten onzent omstreeks het jaar 1889 uit zag of er ooit een arbeidsveld voor zoodanige schilderkunst gevonden zou worden. Wel had de architect Colenbrander in vlakornament reeds een rijk inzicht in decoratief begrip gegeven, zooals in het Rozenburg-faïence, waaraan hij de enkele jaren, dat hij aan deze fabriek werkzaam was, kleur-arrangementen gegeven heeft, die men ook toen even weinig verwachtte als de voorname kleurenpracht der Smyrna-tapijten van dezen zuiveren artiest. Maar Colenbrander, hoezeer ook zijn kunst gebaseerd hebbend op de kennis der Perzen, bekommerde zich betrekkelijk even weinig als de schilders der Haagsche School om het milieu, waar het zou komen te liggen of te staan, een toestand, die te voorschijn geroepen was door het feit, dat de menschen van dien

tijd naar eigen inzicht huiskamers meubelden, terwijl dit later door behangers en nu door den architect van het huis gedaan wordt. Zoo werd, in tegenoverstelling van de rationalistische meubileering der laatste, de decoratieve kunst van Colenbrander een vrije.

Het is geen toeval, dat de Bosscher Antoon Derkinderen, geboren in 1859, opgegroeid als hij is onder de majesteit der Bossche Kathedraal en de hooge zuilengangen der kerk, onder het oogenmooi en de aandoening, die de altaardienst kan geven, — wiens gehoor, wiens gevoel gevormd werd onder den koorzang, welke destijds in 's-Hertogenbosch zich door mooie stemmen, — waaronder hij die van zijn vader herkende en waarin hij later zelf mee zou zingen, — en door zuivere muziek onderscheidde; het is geen louter toeval, dat hij de eerste was, die droomde van een monumentale schilderkunst; het was niet zonder oorzaak, dat hij de eerste was ten onzent, die dit zou gaan volbrengen. En daarbij, zijn vader was goudsmid, hij zag op zijns vaders werkplaats de monstransen, de ciboriën, welke daar gerestaureerd werden; hij hielp misschien daaraan eerst mee of zal ze door den ambachtsman, die zijn vader was, hebben leeren bewonderen, en zoo hij ook al niet in het bedrijf werd opgebracht — hij studeerde aan de Rijkskweekschool voor onderwijzers te 's-Hertogenbosch, waar ook teeken- en muziekonderwijs gegeven werd en waaruit hij in 1875 examen voor teekenen en wiskunde deed en waarna hij nog enkele maanden aan de openbare school te Orthen bij den Bosch was — hij zal zijn oogen zeker den kost gegeven hebben, en zijn idée van schoon zal zich door zulk een in allerlei opzichten zoo rijke omgeving al vroeg hebben gevormd. Bovendien had hij teekenles van den directeur der Koninklijke school van nuttige en beeldende kunsten, den beeldhouwer J. Th. Stracké, een beminnelijk man, die als leermeester, en misschien ook als artiest, boven den Amsterdamschen Stracké is te stellen. In 1880 kwam hij op de Amsterdamsche Academie, door een subsidie van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen hiertoe in staat gesteld. Hier kwam hij, eveneens door introductie van zijn Bosschen leermeester, bij Alberdingk Thym, den schrijver van „De heilige linie", aan huis, door wien hij, en ook vooral door den katholieken bouwmeester J. C. Cuypers, vorm verkreeg voor zijn wenschen en inzichten.

Op de Amsterdamsche Academie voelden de atelierkameraden al iemand in hem, die een anderen weg uit zou gaan; want niet alleen door zijn voorliefde voor prentjes van Moritz von Schwind, die hij met ingenomenheid aan de anderen toonde, maar ook door het tusschen de tingeltangel-liedjes van de anderen aanheffen van een katholieken lofzang, gaf hij reeds getuigenis van een verlangen, dat de anderen niet deelden. In 1882 gaat hij naar Brussel, om daar op de Koninklijke Academie onder Portaels te werken. Daar wordt, naar aanleiding van een tusschen 1883 en 1884 gelezen courantenberichtje, dat in 1885 het zevenhonderdjarig bestaan van den Bosch gevierd zal worden, bij hem het verlangen opgewekt, voor dit feest iets tot stand te brengen. Omstreeks 1883 kwam de opdracht, om voor de kerk van het Begijnhof in Amsterdam een muurschildering te maken van „De Processie van het Heilige Sacrament van Mirakel, zooals die nog in den aanvang der zestiende eeuw te Amsterdam gehouden werd." Deze schildering zou een geschenk wezen van den Rector van het Begijnhof B. H. Klönne, bij gelegenheid van zijn vijf-en-twintig-jarig Priesterschap aan deze kerk. En zeker is geen kerkschildering ooit met meer vromen, blijden zin gemaakt, ooit meer doorwasemd met iets van den lofzang, welke zoo in deze processie verzinnelijkt is, dan deze van den jongen schilder, die, met een zuiver inzicht den rhythmus der lijnen vasthoudend, in dien fijnen toon van den Amsterdamschen Y-kant, groep bij groep, vroom en blij liet ronddragen het Heilige Sacrament, met de schepen der handelsstad als fond.

En toch, dat deze schilderij, in 1889 voltooid, door de kerk niet goed ontvangen, ja zelfs geweigerd werd, is niet zoo geheel verwonderlijk. Was Derkinderen gebleven in den cirkel zijner jeugdjaren, had hij niet de stijlvolle schilderingen van Puvis de Chavannes gekend en bewonderd, had hij vooral zich meer kunnen vasthouden aan den door hem van vroeg af bewonderden dienst der katholieke kerk, dan had hij zijn opvatting meer naar den geest dan naar de letter van Puvis de Chavannes opgevat, en begrepen, dat zijn arbeid, wat kleuropvatting betreft, even verdwaald zou staan in een roomsche kerk als Fra Angelico in een Pantheon, en dat, al was deze kerk van het Begijnhof nog naar Hervormingsstijl wit gekalkt, zulk een schilderij middel tot aanbidding moet wezen, dat de kleuren moeten samenhangen met de gekleurde

glazen, de fonkelende misgewaden, dat het in de schemering der zuilen, bij het bleeke kaarslicht zijn vorm en kleur moet behouden, — dan had deze jonge schilder langzamerhand de kunstenaar kunnen worden, die de katholieke kerk had kunnen meehelpen terugvoeren van de walgelijke chromolithografieën naar het kunstmilieu, dat zij eertijds vormde. Zooals deze blank-gouden schildering nu te zien is, geeft zij, nagenoeg geheel uit een Germaansche voeling ontstaan, een heerlijke verbeelding van het vrome leven van dien tijd, gezien door de naar geloof verlangende oogen van heden.

Intusschen werd op dezelfde plaats en op dezelfde grootte — de schildering bezat bij een hoogte van 1.89, een breedte van 11.48 meter — en in ongeveer de zelfde ordonnantie, een schildering aangebracht door den Amsterdamschen Philippeau, een schilder, die indertijd geen onverdienstelijke, doch zoetelijke Italiaansche tafereeltjes exposeerde.

Men kan niet zeggen, dat, hoe Derkinderen ook gesteund werd in den aanvang, de tijden hem gunstig waren. Teruggestooten door een kerk, aan welker schoonheid hij zich nauw verbonden voelde, tot welker luister hij graag had willen medewerken, aankomend in een tijd, dat ten onzent de monumentale schilderkunst niet bestond dan in de op schablonen geteekende, of althans daarop gelijkende versieringen in de gerestaureerde katholieke kerken of in theaters of concertzalen, wat men van een protestantsch, wat men van een zoo absoluut schildersras ook niet verwachten kon — werd hij eigenlijk eerst in het gebouw van Berlage van de Algemeene Levensverzekering te Amsterdam opgenomen in de eigenlijke productie.

De Bossche schilderingen, wel het voornaamste, dat hij in de negentiende eeuw gemaakt heeft, dankten haar ontstaan minder aan een volkswensch der Bosschenaren dan wel aan het initiatief van enkele liefhebbers, naar ik meen, door het Nut gesteund. De voornaamheid, waarmede de kunstenaar, daar de oude kronieken der stad volgend, in zuiver monumentale vormen op den eersten wand van het Bossche Raadhuis de stichting der stad heeft neergezet, maakt dit werk tot een meesterstuk in een overgangstijd, waarin de groote lijnen der historie te gelijk met het intieme gedoe van den burgerlijken bouw der stad, vóór den kathedraalbouw op het dieper plan, tot een waarlijk monumentaal ensemble verwerkt

zijn. De tweede, die den innerlijken bouw der kathedraal weergaf, was als muurschildering logischer, in zoover alles zich op één vlak beweegt. Doch het is niet te ontkennen, dat het meer Byzantijnsch karakter dien vromen eenvoud er uit verjoeg, die de beide eerste werken zoo liefelijk maakt. Het glasraam van het nieuwe Universiteitsgebouw (renaissance), dat in 1893 voltooid is, was voor Derkinderen een moeilijke opgave, in zoover hij gedwongen was, zich op een hem vreemd terrein en in een stijl, die hem moest tegenstaan, te bewegen. Intusschen gaf hij in dit werk een groote belofte en hoewel de koele kleuren, waarin het gehouden is, het blauw van iris en het zachte geel, zeker beter op haar plaats zijn in zulk een gebouw dan de broeiender kleuren uit de traceering van een kerkraam, zoo heeft hij in een volgend raam deze eischen weten te eerbiedigen in een warmer coloriet. Maar ook in dit opzicht biedt ons land niet de condities, die Engeland aan Morris, Rossetti en Burne-Jones gaf, en in een raam van een kerk kan men de lijnenexpressie in de bijbelfiguren verder doorvoeren dan in een weinig gebonden onderwerp.

Wat deze artiest al dadelijk in zijn werk vertoonde, is de draagkracht der lijn, in verband met het geheel, is de innerlijke samenhang van lijn en kleur, is het monumentale en tegelijk het teedere, is de aandacht, die elk zijner werken verraadt. En wel bovenal in zijn boek-illustraties zooals die van Vondels Gijsbrecht van Amstel, en misschien meer nog in de Mis van Diepenbrock, heeft hij glorieus den omvang, den gevoeligen aard en de kinderlijke en tegelijk meesterlijke vormuitbeelding van zijn ongemeen talent uitgezegd; meer dan in eenig omvangrijk werk herkennen wij hierin de indrukken zijner jeugd, de bewondering voor het vroom-eenvoudige der middeneeuwen, die zoete mengeling van Germaansche eigenschappen met de Oud-Christelijke.

In deze generatie zijn verschillende krachten, verschillende uitingen, onder wie Jacobus van Looy, in 1855 te Haarlem geboren, een afzonderlijke plaats inneemt; een echte schilder hij, die met zijn forsch geborstelde schilderijen toch weer niets gemeen heeft met Breitner of met Isaäc Israëls. Van Looy is misschien eerder nog bekend geworden door de praal van zijn proza, waarmee hij de uiterlijke dingen beschrijft, zóó dat ze overeind staan, zoodat ze voor ons staan in hun volle leven van dagelijksche menschen, een proza, dat tot zuivere plastiek wordt bij dezen schilder

met woorden, zooals het tot zuivere lyriek wordt bij Lodewijk van Deyssel. Zoo men zijn proza kent, kent men de onderwerpen zijner schilderijen. Beide zijn uitvloeisels van dezelfde indrukken, zooals men bij den hem overigens tegenovergestelden Rossetti de schilderijen gecorrigeerd in de sonnetten of omgekeerd of gelijk aantreft.

Hij is een der eersten ten onzent, die het straatleven bestudeerd heeft, die na Multatuli gevonden heeft het leven der kleine burgers, meer direct de waarneming zonder zijn eigen persoon er tusschen te stellen, en het is natuurlijk, dat men in zijn schilderwerk den reflex daarvan terug vindt. Zoo vindt men de kinderen van zijn eerste „Feesten" terug in een schilderij met hetzelfde burgerlijke, hetzelfde vroegwijze bij het eene, het gretige bij het tweede; zoo ook is dat curieuse schilderij „Het wonderkastje" uit dezelfde voeling, een betrekkelijk Daumier-achtig geval, dat in zwart en wit nog magischer is; zoo zijn de Reizigers, waar een bleeke harmonika-jongen achterover leunt en achter hem over het schot een herrie van allerlei ongelijksoortige menschen te zien is; zoo is eindelijk, — als gecomposeerd schilderij, met een lichtverdeeling, die aan de Nachtwacht doet denken, — de dans bij een draaiorgel in een achterbuurt, van dikke jodinnen en straatmeiden, rondwarrelend bij de triviale muziek van een orgel. Staan zijn kleuren dikwijls buiten het leven, verraden zij meer een kleur zoeken op het atelier, de handeling is geheel aan het dagelijksche ontleend, gezien met de oogen van een schilder. Niet, dat hij harmonieën zoekt, of dat zijn lijnen rhythmisch verwerkt worden, zooals we dit dikwijls in zijn proza opmerken, en ook niet, dat het licht iets anders te maken heeft met zijn schilderijen dan om aan de figuren een atelierachtige verlichting te geven, als wel, dat het het verrassende van zijn persoonlijkheid is, dat hij in dezen tijd, in dit milieu een schilderkunst gaf, die noch intellectueel, noch modern, noch reactionnair is, een schilderkunst, die niet onder een of ander hoofd valt te boeken, noch waarvoor in onze schilderkunst een analogie te vinden is, terwijl toch deze Haarlemsche schilder, die eerst tot rijtuigschilder opgeleid was, na de Academie onder de Poorter en Allebé geen andere invloeden ondergaan heeft. Samengevat kan men van hem zeggen, dat hij groot is door kracht in zijn schilderen, dat hij nog grooter schilder is met het woord, dat het proza van zijn Spanje onovertroffen is, dat hij zijn schil-

deren als voorstudie van het dieper verwerkte woord gebruikt; maar wie kan oplossen het gecompliceerde van een schilder-schrijver, wie de roerselen vinden van een zoo stellig, zoo buiten zich zelf tredend kunstenaar?

Jan Voerman, in 1857 te Kampen geboren en na Van Looy de oudste dezer jongeren, debuteerde in 1882 met een genre-schilderij van Joden, zwaar, zooals de Amsterdammers schilderen, zwaar en eigenlijk altijd min of meer blijvend bij een knap doorgevoerde studie, moeilijker gerakend tot het maken van wat een schilderij is, knap toch, maar niet wetend wat te doen daarmee. Deze eigenschap kenmerkt velen daar, en de generatie, die vóór hem aan de Academie aankwam, zooals Oldewelt, Van der Waay en de jonggestorven Witkamp, zijn, hoe heel goed zij als teekenaar ook zijn, hoe voortreffelijke leermeesters de beide eersten zijn, er zelden of nooit toe gekomen, een welgecomposeerd schilderij te maken. 't Is of de Academie hun in merg en been zit, en toch, ondanks dat Witkamp, in navolging van Breton, in zijn „Werkster op het land" meer een academiemodel dan een nauw aan de aarde verbonden figuur gaf, hebben zij en vooral ook Van der Waay over meer kracht te beschikken dan vele gemakkelijker schilderijtjes makende Hagenaars.

Intusschen, als kleine jongen had Voerman reeds groote voorliefde voor het landschap en 's zomers buiten maakte hij dan ook al dadelijk studies naar de natuur. Hij werd geboren te Kampen en het is licht mogelijk, dat hij daar al vroeg getroffen werd door de luchtspiegelingen in de rivier, waarvan hij later de apotheose aanschouwelijk zou maken. In ieder geval, in 1883 begon hij met impressies te schilderen van stadsgezichten en van bloemen, weldra ook in aquarel, en in 1889 vestigde hij zich te Hattem. Uit dien eersten tijd dateeren die zuivere aquarelletjes van enkele violen of azalea's in kleine gekleurde gember-potjes, heerlijke, kleurdoorvoede teekeningen, mooi geteekend, vol en fijn van vorm, zooals we die op de Teekenmaatschappij leerden kennen, waarvan de heer H. W. Mesdag er een bezat. Voerman was toen nog geheel impressionnist, maar toch zoo, dat hij begon te voelen, dat hij een andere formule noodig had om zijn eigen natuur in uit te drukken. Hij begreep hoe langer hoe meer, dat het werk der Amsterdamsche schilders niet zuiver genoeg van kleur was en op een keuze-tentoonstelling in Arti in 1891 of 1892 trof hem dit bizon-

der door de tegenstelling van Jacob Maris en Toorop met bijna al wat er verder was. Dit trof hem te meer, omdat hij in jaren geen tentoonstelling gezien had. Hoewel hij in zijn studies al veel frisscher geworden was, werd hem toen eerst duidelijk, dat hij anders moest beginnen te werken en van dien dag af begon hij alles met pure kleuren te schilderen en zoo min mogelijk te mengen. Wat hiervan kwam, was volgens zijn eigen zeggen zuiver theoretisch en hard, maar hij begreep, dat het de eenige manier was, om te komen uit wat hij noemde het vuile sop.

Deze zuiverheid, die hem door het zien van werk van Maris en Toorop helder werd, zou zich bij hem toch weer heel anders uiten. En zoo zijn noppende paarden nog uit de Haagsche School konden heeten, zijn „Irissen" op de Utrechtsche tentoonstelling van 1892 gaf een kleurenzuiverheid, een vormenschoonheid te zien, die het harde der bloembladeren misschien voor het eerst zuiver terug gaf, ook wat de stofuitdrukking betreft, en toch reeds buiten het streven van een Jaap Maris ging. En later, zoowel in de vormenpracht zijner la France-rozen op een kristallen schaal, in het ongetroebelde rose, als in zijn latere landschappen, alle in waterverf met een soort gouache geschilderd, stond hij misschien tegen zijn wil dichter bij Toorop dan bij Jacob Maris, met wien hij feitelijk zelden verwantschap toonde.

Trouwens, men moet zijn werk heel en al niet zien uit het oogpunt der Haagsche School, niet uit dat van den kleurzuiveren meester, die zijn oogen verhelderde. Want het is hem niet om de onmiddellijke impressie te doen. Als de rivier spiegelt, laat hij den indruk diep in zijn binnenste rusten, totdat hij, zuiver toeschouwer van zijn eigen indrukken geworden, dezen spiegelingen vorm geeft in ongemengde kleuren, en van die contemplatieve landschappen geeft, waar de wisselwerking van lucht en water met een onvergelijkelijke stemming is weergegeven, waar de lucht aan den horizon het water raakt — een verfijnde, een abstracte Van Goyen, — waar de lijnen van den oever aan den voorgrond een lijnmouvement vormen, dat op zich zelf al van een wondere decoratieve werking is. Het is de rust, die ons de in den laten namiddag geziene landschappen van oude meesters kunnen geven, uitgesproken hier in de taal van het heden. Het is de extase van een natuurverschijnsel, waaraan al het reëele vreemd is, dat bijwijlen tot iets bovenzinnelijks wordt, dat ons wegvoert van alle

schilderkunst. Meer kan men de natuur niet vergeestelijken, een schrede er over en het verstart.

Eduard Karsen, in 1860 te Amsterdam geboren, moet men evenmin van uit de Haagsche School beschouwen, want alsdan zou men kunnen zeggen, dat zijn verfbehandeling droog is en zijn schilderwijze slechts bij uitzondering den artiest verraadt, dat zijn zien der dingen zelden groot, dat zijn kleur eigenlijk meer een negatie te noemen is en er geen leven van zijn werk uitgaat, terwijl de melancholie, welke zijn werk ademt niet die is, welke muziek ons kan geven, noch iets heeft van de diepte van Ruisdael, met wien hij toch even verwant is; en toch, ondanks dit alles, zijn er weinigen als hij, die zoo weten te luisteren naar de bekoring van het roerlooze, weinigen als hij, die zoo weten weer te geven het lichtlooze in de natuur, dat toegeknepene, dat sensitieve naturen zoo droevig stemt. In deze voeling geeft hij die lakonieke Noord-Hollandsche boerenhuizen, in hun zwaren pyramide-vorm op het wijde land liggend, of die lage huisjes aan de vaarten, zoo stil en geluidloos, zooals zij spiegelend in het trage water wachten op den nacht. En het meeste mouvement, dat hij in zijn stadsgezichten bezit, is in het gelukkig afsnijden zijner lijnen, in de stompe buigingen der stadsgrachten, in de sterke profileering tegen de lucht en in het doezelige geschemer van huizen en boomen en gracht, een kracht van samenstel, die een minder smijdig penseel vergoedt. Een schilder hij, een persoonlijkheid, die een langen weg noodig had om tot de expressie te komen van hoe hij het Amsterdam, waar hij geboren was, zag; een schilder, die twee en een half jaar bij zijn vader, die ongeveer zeven jaar aan de academie werkte, jaren alle, die hij moest betreuren, die hij betreurde ook. Maar toen ook, toen gelukte het hem, tot uitdrukking te brengen het Puriteinsche, het Calvinistische karakter der Amsterdamsche grachten, het stijle der Noord-Hollandsche boerderijen, het doode der kleine stadjes.

Uit de richting dezer Amsterdammers kunnen wij de talentvolle, jong gestorven Charlotte Boutens noemen, die na haar dood — zij leefde van 1871 tot 1895 — op de tentoonstelling van vrouwenarbeid met een eenvoudig stilleven, een ets en later met een teekening, elk naar haar aard begrepen, uitgezegd heeft, glansrijk, het zuivere van haar talent.

Bij deze schilders kan men, zoo ook niet om den grooten naam,

dien hij zich maakte, noch om het groote aantal werken, dat hij naliet, als wel om zijn gevoelig talent, Pieter Meiners noemen, in 1854 te Oosterbeek geboren en in 1903 aan de Lage Vuursche overleden. Hij was een leerling van zijn vader, een eveneens weinig bekend schilder, en was ook een leerling der Amsterdamsche Academie, vanwaar hij een uitgesproken zin voor vorm meebracht, verzacht door den smijdigen toets der Haagsche Meesters. In deze techniek, in een blanke, zij-achtige tonaliteit wist hij mooi aangekeken stillevens, argeloos van compositie, modern van verdeeling, licht in de schaduwen en treffelijk van uitbeelding te maken. Zijn werk had iets bizonder stils: het was er en het scheen wel, of het den schilder geen moeite gekost had. Zijn talent was begrensd, maar hij had den goeden smaak, het nimmer te forceeren. Een blauw schaaltje met kersen, een Japansche pop, een vaas met een bloem, een oud theepotje waren de voornaamste gegevens dezer stillevens; het was eenvoudig, het was goed, omdat het goed aangekeken was, even als de enkele portretjes.

In 1885 besloten de gezamenlijke jongeren tot de oprichting der Nederlandsche Etsclub, waarvan Veth de voorzitter was. Dit in eere komen van de teekening, de ets, de lithografie, van het Wit-en-Zwart, was voor deze generatie wat de Teekenmaatschappij twintig jaar vroeger voor de Hagenaars was. Deze daad, waaruit voor de leden een jaarlijksche portefeuille met etsen gevormd werd en waaruit bovendien een beurtelings te 's-Gravenhage en te Amsterdam gehouden Wit-en-Zwart-tentoonstelling voortvloeide, had, behalve dat hierdoor de werken der meesters werden bijeengebracht, het gevolg, dat de etsen van de Haagsche schilders, zooals die van Israëls, van Jacob en Matthijs Maris, van Mauve, voor den dag kwamen, terwijl ook de krijtschetsen dezer meesters uit de hoeken der ateliers te voorschijn kwamen en bovendien de grafische kunst weer meer in aanzien kwam.

't Is waar, wij hadden twee professioneele etsers, van wie de een, Jhr. Mr. C. Storm van 's-Gravesande, in 1841 te Breda geboren, de leerling van Roelofs en van Félicien Rops, reeds lang vóór deze club bestond, zijn naam in het buitenland en ten onzent gevestigd had door een reeks technisch zeer voorname etsen, meest alle naar Hollandsche riviergezichten. De andere is Philippe Zilcken, in 1857 te 's-Gravenhage geboren, de leerling van Mauve, die, evenals Storm schilder, maar in de

eerste plaats etser is. Door den proefdruk zijner reproductieve ets van het gezicht op Lausanne, naar een teekening van Thijs Maris, heeft hij ten onzent zijn naam voor goed gevestigd en, wanneer men deze nu eens niet beschouwt naast de onvergelijkelijke ets, die deze schilder bij wijze van proef, naar Millets zaaier maakte, dan durven wij zeggen, dat Zilcken in dezen proefdruk als reproductieve ets ten onzent niet overtroffen is. Ook de ets naar „De doop in het Schwarzwald" van Thijs Maris, was een overwinning, evenals „La bête au bon Dieu" het vrouwenportret van Alfred Stevens. Van zijn oorspronkelijke etsen zijn vooral bekend enkele profielen in droge naald.

Toen de Etsclub opgericht werd, had Willem Witsen, in 1860 te Amsterdam geboren, in zijn eerste serie buitenfiguren naar Millet-Mauve-schen trant, zich al dadelijk als een groot etser doen kennen. De aardappelrooiers, het meisje, dat waschgoed uitwringt, troffen door de zware schaduwmassa tegen een sterk licht in de lucht, een schaduwvlak, waarvan de egaalheid beweging kreeg door zijn zeer doorwrochte ets-techniek, waar de weeke grond met gebeten lijnen, savant gedrukt, een kleur gaf, zooals deze hierin zelden bereikt wordt.

Want, wat voor monumentale aquarellen en schilderijen deze artiest ook aan de Londensche bruggen ontleend moge hebben, wat hij ook voor figuren, zwaar tegen de avondlucht (herinneringen aan Millet deze) moge geschilderd hebben, hoe hij ook de oude huizen van Amsterdam goed in hun karakter gegeven heeft, — hij is, evenals Bauer, eerst etser en uit zijn als etsen geziene dingen bouwt hij zijn schilderijen en vooral zijn aquarellen op, met de zelfde vaste hand, de zelfde voorliefde voor het massale, den zelfden afkeer van détails, met de zelfde forschheid van lijnen en het zelfde zuivere gevoel voor de valeurs, even knap, even groot, maar missend het geserreerde, het compacte, het boeiende lichteffect, dat hij aan zijn Londensche etsen, tusschen '88—'91, zoo groot, zoo monumentaal wist te geven, het Londen, waar hij zich zelf vond, waarvan hij wist te geven het groote, het massale, het kleurlooze, waarvan hij den mist heeft aanschouwelijk gemaakt, gevoelig en groot. Van zijn latere etsen valt vooral „Het kolkje" te noemen, dat, minder massief, meer door gedétailleerde behandeling treft.

Ook Witsen vervalt in zijn schilderwerk bijwijlen in het genre,

door Breitner uitgezegd, en niet hierin zien wij hem het liefste, maar wij beschouwen dit als werk uit een overgangstijd, want iemand, die etsen en aquarellen als die uit Londen gemaakt heeft, beschikt zeker nog over krachten en aanschouwingen, welke hij ons te zijner tijd zal laten bewonderen.

Behalve de Haagsche schilders en de meer professioneele etsers waren het Haverman, Tholen, Veth, de Zwart, die met kernachtige bijdragen aankwamen, was het vooral Toorop, die met zwarten-witte lijnteekeningen verraste, die weldra door symbolische gevolgd werden, was het de Amsterdamsche schilder Richard Roland Holst, die, met zonnige parken beginnend, al gauw tot somberder bladzijden overging, en in „Anangké" het fatalisme huldigde. Daar was Isaäc Israëls met zijn zwart en wit, Suze Robertson met haar toonrijke teekeningen, Barbara van Houten met haar superbe ets naar Delacroix' „Kruisafname", Etha Fles met haar gevoelige etsen; daar was Van der Valk, die, in tegenstelling met Witsen, zijn etsen als zuivere etsen gaf en wien de verdienste toekomt, Dupont tot etsen bewogen te hebben, hetgeen deze krachtige figuur, die eenigszins buiten ons kader valt, later voor de stelliger kopergravure verwisselde. Op die tentoonstellingen der Etsclub leerden wij Méryon, Seymour Haden en Whistler bewonderen, daar zagen wij bij de Engelschen wat boekversiering kon wezen, daar leerden wij de kopergravure van Klinger kennen, daar zagen wij de etsen van Thijs Maris, wiens koninklijke fantasie door een zeer getourmenteerde techniek gesteund werd; daar zagen wij uitvoerige houtskoolteekeningen van Willem Maris, machtig en kleurrijk. Wij kunnen hier kort zijn, sinds de etser Zilcken in zijn „Moderne etsers" over dit onderwerp een voortreffelijk handboek gaf.

In 1891 werd in Utrecht door het initiatief van twee schilderessen, door een commissie ter zijde gestaan, tijdens de lustrumfeesten een tentoonstelling op touw gezet, welke ten doel had, in de eerste plaats de jongeren goed te plaatsen en hen hierdoor te steunen in hun onafhankelijk streven. Voor een Hagenaar was deze tentoonstelling gelijk aan een doolhof; van conventie in de plaatsing was geen sprake, de beste plaatsen waren bezet door schilders, wier namen men daar nog nauwelijks kende. Daar was een groote zaal, waar in haar volle lengte hangen kon de wandschildering van „De Processie van het Heilige Sacrament van Mirakel"

van Derkinderen, den eerste ten onzent, die het inzicht had en den drang om een monumentaal werk in schilderkunst te geven; daar kwam Toorop aandragen met het verbijsterend realisme van zijn „Broek-in-Waterland", met zijn „Vloed", zijn pastel: „Vervoer van een bomschuit" en de wondersuggestieve teekening „Melancholie". Veth had er het émailachtige portretje zijner zuster, mooi en nadenkend, Breitner had er een zijner militaire stukken, Roland Holst had er een zonnigen tuin, Karsen het fijne grijze sluisje; Voerman gaf er zijn vlekkeloos voorgedragen „Blauwe iris", Verster muntte er uit door zeer impressionnistische landschapjes, terwijl de beeldhouwer Zijl, sedert veelal aan de architectuur verbonden, er een buste van Kloos gaf. Maar ook Jozef Israëls gaf er zijn moderne „Baadster", nu in het Museum Mesdag, en zijn „Schelpenvisscher"; van Thijs Maris waren er de vijf levensgroote figuren voor een scherm, die wij later bij van Wisselingh teruggzagen, in melodieuse houdingen, iets als een navoeling van Pompejaansche beelden, vaag en toch monumentaal, — Jacob en Willem Maris en anderen waren er, maar het was vooral begonnen om de jongeren; het was een tentoonstelling, waar allerlei opvattingen door elkaar schreeuwden en die toch aaneengehouden werd door de zuiverheid van ieders streven, van ieders uiting; het was de belofte, een rijke belofte voor de toekomst, voor een toekomst, waarin als de groote Hagenaars zouden zijn heen gegaan, zij de eer der Hollandsche schilderkunst zouden hoog houden, anders zij, schijnbaar krachtiger, minder harmonieus, maar vast, kundig en voornaam.

HOOFDSUK XIII

DE NIEUWE FORMULE

Johannes Theodoor, genaamd Jan Toorop, in 1858 te Poerworedjo op Java geboren, was de eerste, die ten onzent het zoogenaamde nieuw-impressionnisme uit Frankrijk over Brussel en de Vingtisten overbracht. Hoewel hij in Amsterdam behoorde tot de hiervoor genoemde generatie, kan men, sinds hij zijn eigenlijke opleiding ontvangen had in het groote mouvement der jonge Belgen, van hem zeggen, een nieuwe beweging in de Hollandsche schilderkunst in 't leven geroepen te hebben. In 1889 arrangeerde hij in het panoramagebouw te Amsterdam een tentoonstelling der XX, waar hij zijn „Broek in Waterland," en zijn eveneens in gediviseerde kleuren geschilderde „Schemeravondidylle," als deel uitmakend der Vingtisten, exposeerde, een tentoonstelling, die, ondanks het vele belangwekkende en het vele mooie, over het algemeen weinig indruk maakte.

Wat Toorop vóór deze tentoonstelling gemaakt moge hebben — en hij had met eenige teekeningen van Londensche armoede zich reeds als een verrassend realist doen kennen, — dit is zeker, dat zijn werk hier insloeg door een nieuwe visie der Hollandsche weiden, van het Noordzeestrand en van de motieven, te vinden in het visschersleven. Het sterkst kwam dit uit in zijn „Broek in Waterland", een schilderij, waarin voor de eerste maal aanvaard werden de nuchtere lijnen van een Noord-Hollandsche weide, doorsneden met rechtlijnige slooten, waarop het eenig accident korte stompjes van knotwilgen waren, een visie zonder eenige vermooiing, zonder eenig zoeken om iets harmonieus te vinden in deze vlakten, waar de oranje-lucht der ondergaande zon de slooten vulde met oranje, brutaal tegen het donkere groen der weiden en tegen de lichte lucht. Men dacht niet, of het mooi of leelijk was; het was de

brutale realiteit, met kracht overeind gezet, forsch gezien, met onbewogen hand uitgevoerd op de wijze der Vingtisten, het pointilleeren in den eigenlijken zin.

Dit schilderij had zijn ontstaan te danken aan een reisje naar Noord-Holland van den destijds te Brussel wonenden Toorop met den Belgischen dichter Emile Verhaeren, en ook alleen zóó, uit den vreemde gezien, kon de nuchtere leelijkheid van deze weilanden en vaarten zoo onmeedoogenloos, zoo onverbloemd gezien en weergegeven worden.

„De Vloed", het belangrijke werk uit den eersten tijd van zijn verblijf in Katwijk, is een enorm knap doorgevoerde analyse van de zee, waar in het netwerk, dat de aan- en aftrekkende golven in het groote mouvement van den vloed vormt tot dat één hooge golf rechtop staat of ze even draalt, al die kleurige met verbijsterende uitvoerigheid doorgevoerde facetten, al de reflecties van lucht, van onderstroomingen van het zand van den bodem, in van 't licht afgekeerde rimpelingen en in de vlakkere, die de blauwe lucht reflecteeren, onder die hooge flesch-groene golf gegeven zijn, als een feest van kleur en beweging, saamgehouden door het felle geel van de oliekiel des visschers, saamgehouden door de lijnrhythmiek, door de kleur tot een enorm mozaiek geworden. Dit werk, ofschoon niet gepointilleerd, vertoonde reeds een neiging naar het meer décoratieve, al hoewel de natuurwaarheid dezer bijna als ornament geteekende waterspiegeltjes bevestigd wordt door zeer gevoelige photografische opnamen.

Het derde was „Melancholie," een stemmingsvol moment, uitgedrukt door een vrouwenfiguur uit Katwijk-Binnen, tegen den deurpost van haar woning geleund, de latente oogen in een bleek ovaal, het tengere lijfje en de nauwe mouwtjes middeneeuwsch klein tegen de heupwijdte van den eindeloozen rokken-omvang, uitkijkend in de schemering, rond haar het tuintje met de zonnebloemen en de hekjes, vreemd onder de schemering, waarin het diepe blauw van de schort eigenlijk de toonaangevende kleur is. Voor ons is deze „Melancholie", zoo voornaam van opvatting, zoo meesleepend van stemming, wel het belangrijkste werk van Toorop in die richting, al is ook zijn „Orgelklanken" van een poëtische, van een wondersuggestieve kracht. Later heeft hij veel ingewikkelder gedachten geformuleerd, voel-gedachten, die meer de metaphysische zijde van het leven raken,maar nergens anders

heeft hij gedachte en plastiek of liever stemming en plastiek tot een volkomener geheel opgevoerd, tot iets, dat zoo het oog bekoort en den geest gelijkelijk, als in deze twee.

Zeker, ook de latere kwamen niet zonder oorzaak, waren niet bedacht, niet gewild. En het feit, dat hij, in den langen tijd van herstel na een ernstige ziekte, een tijd, waarin het lichaam zwak en de geest helderziend is en de nabijheid van den dood nog nagevoeld wordt, dat hij in dien ontvankelijken tijd dan, onder de Europeesche beschaving, vereenigd met zijn wezen van gecompliceerde natuur van Indisch, van Noorsch ook, zich zelf terug vond in zijn eigen natuur, is niet zonder precedent. De toestand van langzaam herstel na ziekte, een passieve toestand, waarin het uiterlijke leven nauwelijks bestaat, terwijl het diepst opgeborgen verleden met een helderheid, met realiteit vóór ons kan staan als met groote letters geschreven op het vlak van ons leven, dat aan een landkaart gelijk voor ons ligt, was wel geschikt, om de vormen van een groep als een geleend kleed te herkennen, en meer nog misschien de tijd, om, nadenkend over leven en dood, de domeinen van het onbewuste te raken, om ook de sproken en sagen der kinderjaren in verband met de ervaring van het leven als één, als het eigenlijke leven te erkennen.

Richard Muther heeft, na de curieuse indrukken te hebben weergegeven, welke Toorop's werk op het Weensche publiek maakte, voorspeld, dat men hem eens den Giotto van dezen tijd zal noemen. Wij, die ongaarne het nu onberekenbare oordeel der eeuwen anticipeeren, en liever ons bepalen bij de openbaringen van het lot, dat wij lezen in de geschiedenis van het verleden, wij zouden zeggen met heel de bewondering voor de groote gaven van Toorop, dat Giotto, de schaapherder, die zijn eerste visie van het leven met houtskool op de schaapskooi évoqueerde, de schilderkunst uit de hiërarchische vormen der Byzantijnen stuurde naar den levenden mensch, waar Toorop, de natuur verzinnelijkend, zijn menschen maakt tot ideeën-dragers. Maar datgene, wat Toorop wel gegeven heeft, — en dit is zeker, wat Muther deze vergelijking deed schrijven — meer nog of eerder dan onze litteratuur, is de geloovige twijfel van onzen tijd, is het vorm geven aan het uit het materialisme ontstane verlangen naar het oneindige, is, in het vervagen van ons kerkgeloof, het grijpen naar andere dogma's als punt van samentreffen tusschen den zich iederen dag brutaler

opdringenden tijdgeest. Dit gegeven te hebben heeft hem niet zoozeer bij de schilders, die meer zijn kennis van het teekenen bewonderden, dan wel bij moderne toeschouwers, bij hen, voor wie kunst, „l'art pour l'art" vrijwel een raadsel bleef, in den goeden zin populair gemaakt. Deze hang naar een mystiek, die in het ruwe dadenleven der middeneeuwen de gouden bloem was, moest in het materialisme van onzen tijd, in de overtuiging van het wankele, het slaapwandelende van een leven, waarin godsvertrouwen ontbrak, noodwendig barok wezen. En toch, de mensch, die over deze dingen nadacht, die de realiteit van den dood ziet, zooals deze voortkomt uit het leven, een en ondeelbaar, en niet als de verschrikking, die, zooals Ruskin zegt, het Protestantisme met zijn geloof aan het leven hiernamaals hiervan gemaakt heeft, een overtuiging, die bevestigd wordt door de hygiënische nachtmerrie, waaronder de menschen van heden gebukt gaan, — kan dan ook moeilijk geschokt worden door de voorstelling van een Toorop, waar deze den mensch laat wandelen op een bodem van doodskoppen en doodsbeenderen, om grafkuilen en uit zijn hengsels gerukte deuren als in „De tuin der weeën", noch door de wat Hamlet-achtige Rodeurs. Even weinig kon men, sinds het vorm geven van voelingen en symbolen van alle tijden is, bedenkingen hebben tegen de attributen van „De drie Bruiden", waar de drie zijden der vrouw verzinnelijkt zijn, waar vorm gegeven is aan het geluid en aan den reuk, waar de attributen der drie vrouwen tegen elkaar indruischen in hoekige en ronde lijnen, en het geluid in draden wordt aangeduid in een lijnenbeweeg als van een groot orkest; program-muziek zoo men wil, maar prachtig en rijk geïnstrumenteerd doorwerkt. Men moge beweren, dat zoodanig willen buiten de plastiek gaat, men moge Lessing er bij halen, wat doet het er toe, als het een uiting van nadenken, een bezonken reflexie van het leven is.

De onderwerpen zijn in anderen vorm meer gegeven. Israëls poogde vroeger in zijn Muse, Ary Scheffer poogde al weer op een andere wijze het metaphysische te benaderen en den strijd van goed en kwaad, voorgesteld door een engel en een duivel, waartusschen een jonge vrouw, vindt men zelfs in deze eeuw bij een placiden Bourdet terug; terwijl de verzinnelijking van het geluid reeds bij Blake, en de verzinnelijking van het goede en kwade reeds in de Gothiek en zelfs vroeger te vinden is. Maar wat het

onderscheid met Toorop is, is de gevoelde kracht van zijn teekenen, een zeldzame gave, die hem in staat stelt, haast het onbewuste nog weer te geven en vast te houden, teer en fijn in die kinderportretjes, krachtig en nerveus in de symboliek, krachtig, waar hij realist is. Hier komt bij ook de meerdere kennis der oudheid, van oude symbolen, kunstwerken, voortgekomen uit het instinct, uit vroegere volken, uit de vrees, den angst van onbewuster, van nader bij den oorsprong staande volken, beschavingen, die door de museums, door reproducties, door het meerdere reizen, op ons aandruischen en den denkenden mensch verbijsteren door de veelheid van problemen en symbolen, die de verbeelding opzweepen en tegelijk tot aanschouwing brengen die zijde van het leven, die er stellig is, maar die wij in den dagelijkschen loop, onder den schijn der gewoonte niet herkennen; problemen, overeind gezet in „De Sphinx", opgelost in het verschiet van Kathedraal en Boudha en verzacht door de kinderfiguurtjes onderaan, die in hun bloemachtige ongereptheid de heerlijkheid der kinderkens verbeeldend, hiermee geven de oplossing van alle dingen in het geloof, — het geloof, het mystieke, dat Toorop tot die serafische teekening „Panis Angelica" voerde, een uiting deze, van het muzikale leven van dezen gevoeligen kunstenaar. In den laatsten tijd komt bij de bespiegeling van het dubbel ik, de afspiegeling van het sociale leven, de strijd, dien Toorop trouwens van den aanvang af heeft meegemaakt. Men moge evenwel niet vergeten, dat Toorop, die zich in zijn kunst zoo geheel laat drijven door indrukken, die naar toegepaste kunst neigt, naar decoratieschilderen, teekent wat hem treft, zonder zich bij één ding te bepalen; men moge niet vergeten, dat deze groote artiest, die als teekenaar niet overtroffen is in onzen tijd en wiens eenvoudige teekening van een paar Marker vrouwenfiguren eigenlijk bij niets anders te vergelijken valt, dan bij de teere Vlamingen, dat deze artiest, deze gecompliceerde natuur van veel landstreken, in wien het Noorsche en het Indische hun strijd voeren, begon als een groot schilder. En niet denken wij hierbij aan zijn zoo bewonderenswaardige „Vrouw in 't wit", naar Belgischen trant, maar aan een jongensportretje, dat uit een rijk palet smijdig is geschilderd, met het blauw in de schaduw van Velazquez en de morbidezza van diens koningsportretten; in dit zieke kind heeft hij een belofte gegeven, die, volvoerd, hem tot een schilder zou gemaakt hebben, die zich scharen

kon naast de grooten van nu en vroeger, zooals hij dit nu als teekenaar doet.

Jan Toorop's opvoeding als schilder was vol afwisseling en het schijnt wel of hij zich zelf meer opgevoed heeft door verandering van omgeving, door het leven in verschillende schildersmilieus, dan door gezet onderwijs. Van Delft, waar hij de polytechnische school bezocht en teekenles ontving van Tetar van Elven, kwam hij in '82 op de Amsterdamsche Academie, waar hij Derkinderen, Veth, Witsen en anderen vond. Het jaar daarop was hij in Brussel, waar hij verschillende keeren was en onder het modernisme raakte. De Drie Zusters, de Werkstaking en het prachtige zieke jongetje, daar ontstaan, behooren tot zijn voornaamste werk. In '84 was hij in Londen, waar de armoede hem trof, aan welke ontroering wij een belangwekkende teekening danken. In '86 was hij in den Haag, waar hij in '92 terugkwam en enkele jaren bleef. De eerste maal woonde hij in de Beeklaan bij den Loosduinschen Weg, waar toen ook Breitner in het hotelletje van Schrijver woonde, waar de Zwart was en Akkeringa. Er werd mooi werk gemaakt in die jaren, men noemde het wel de Loosduinsche school — en het teekenen van Toorop werd door deze schilders zeer bewonderd, hoewel zij soms vreesden dat dit de toekomst zou worden. Aan zijn verblijf in Katwijk, vooral aan het eerste in '90, danken wij vele zijner ook decoratief belangwekkende symbolische teekeningen, waaronder de voorname Drie Bruiden. Later is hij veel te Domburg, waar hij pointilleerend, figuren met landschap maakt, doch dit valt in de XXe eeuw, evenals zijn overgang tot het Catholicisme en de daarmee samenhangende kentering in zijn werk. En wij hebben besloten, dit boek binnen het kader der 19de eeuw te houden; anders zou het hier de plaats zijn, van de voorname bedoelingen van den eclectischen schilder W. van Konijnenburg te gewagen.

Een boeiende figuur, zoowat gelijk met Toorop aangekomen, is Thorn Prikker in 1869 te 's Gravenhage geboren. Voor dien tijd toonde hij een fijn begrip voor het samengaan van materiaal, behandeling en onderwerp, zoodat in de mystische teekeningen, parafrasen van Verhaeren's gedichten, kleur en lijn en opvatting één werden. Zijn kleur, weggezonken in het perkamentpapier waar hij gaarne op werkte, was volmaakt geschikt om die vergeelde monnikskoppen mee op te roepen. Een der mooiste is wel La vieille

estampe. Het is opmerkelijk, hoe geheel vrij Thorn Prikker zich van Toorop's invloed heeft weten te houden, ook al zal het wel door hem geweest zijn, dat hij tot dit soort werk kwam. Later is hij naar Hagen vertrokken, waar hij decoratief werkt.

In 1892 werd de Haagsche Kunstkring opgericht door het initiatief van Theofile de Bock en P. de Josseling de Jong, die tegenover het toen conservatieve Pulchri Studio, den modernen schilders gelegenheid tot exposeeren wilde geven en tegelijk het verkeer met kunstenaars van andere vakken wilde bevorderen. S. Moulyn, Gottfried Mann, de musicus, Theod. Tromp, letterkundige, Jurriaan Kok, architect, waren medeoprichters.

Een enthousiaste tijd, die eerste jaren boven de Passage, waar de jongeren bijeen kwamen, waar allerlei nieuws uit het buitenland tot ons kwam. Met het belangwekkende werk van Toorop en van Thorn Prikker was het dat van Theo. van Hoytema (in den Haag in 1863 geboren, waar hij in 1914 stierf) die daar begon te exposeeren en pleizierig en allernatuurlijkst werk liet zien. Van symbolisme of andere „isme" is geen sprake. De natuur, of juister, een klein stukje natuur was hem genoeg voor zijn observaties: een boerenerf, een boschvoorgrondje, een sloot, waar allerlei in groeide, een hoekje van Artis of de Haagsche Dierentuin boden hem motieven genoeg. Want, waar de groote Haagsche landschapschilders al maar over de voorgronden heentuurden naar den horizon, waar lucht en water samensmolt, waarmee men soms den rug eener witte koe zich kon zien versmelten, daar keek van Hoytema, een zuiver natuurliefhebber hij, naar de kleine dingen vlak bij. De aard van zijn werk was enkelvoudig, zijn teekenen toen niet verfijnd, zijn voordracht onzeker, doch door het zien der Japansche houtsneden in goede exemplaren zocht hij naar een oordeelkundige vulling van het vierkant, naar een vlakker toepassing der waterverf en daarmee naar een tegelijk stellen en delicater teekening. De kleine waterverfteekeningen, bloemen, vogels, apen, veelal uit dien tijd, geven dezen artiest het zuiverste te zien: gul en toch beheerscht.

Van Hoytema komt bovendien de eer toe, de lithografie tot een in Holland ongekende technische hoogte te hebben opgevoerd. Zijn konijnen, zijn zilverreigers, behooren tot het beste op dit gebied. Wat in deze jaren in den Kunstkring voor het licht kwam, was, het spreekt van zelf, opgewekt door Toorop, door het Japansche, door het Fransche impressionisme, en al was het maar een

vleug, in dezen tijd gaven verschillende artisten hun beste krachten, hun meeste opgewektheid van geest te genieten. Daar was Edzard Koning, te Winschoten in 1869 geboren, de fijne illustrator van Van Eeden's Kleine Johannes, de schilder die de fleurige Nou-nou's met kinderen als wandversiering voor den Haagschen Kunstkring schilderde en ons toonde, dat de wandschildering ook uit het volle leven gegrepen kan zijn, en van wien telkens geestig gewasschen teekeningetjes van café's of tingeltangels opduiken. Later is hij landschapschilder.

Daar exposeerde de Moor, een symbolist; Rink, onder Belgische invloeden begonnen, die later Volendam zou ontdekken; hier begon de schilder van Daalhoff, van wien de mare vooruitging, dat hij wel tien Jacob Marissen op een dag kon maken als hij wou, maar hij wou niet; hier was van der Valk, de beminnelijke theoreticus, die vooral in zijn etsen een zuiver begrip toonde; Hart Nibbrig, de pointillist, Wiggers, die Geldersche panorama's schilderde en van wien wij ons een kerkje in Heelsum herinneren van bijzondere gevoeligheid, Moulyn, de lithograaf, die hier wel eens een naïve teekening liet zien.

Doch ook het buitenland werd vertegenwoordigd. Voor het eerst maakten wij hier kennis met de prachtige Japansche houtsneden, mooie drukken, uit de bekende Collectie-Bing te Parijs. Dan was er de verschijning van Odilon Redon met het prachtige zwart en wit zijner lithografieën; de Fransche impressionisten, die in zoo goede stalen hier nog niet gezien waren; de mooie daad van de tentoonstelling van de drie Marissen, ook hier de goden, al was het vooral Matthys die vereerd werd; de eenige tentoonstelling van Colenbrander's voornaam werk, al had Pulchri Studio op een Zaterdagavond zijn tapijtonderwerpen laten zien en nog veel meer, o.a. later Rodin. En daartusschen kwam Verlaine zijn verzen lezen; Sar Péladan las er zijn Talar, l'Oeuvre speelde er Pélléas et Mélisande.... En in die negentiger jaren kwam de herleving der gebruikskunst tot ons, ook hier op een belangrijke tentoonstelling. Bij het zien onzer mooie inzending op de Wereldtentoonstelling te Parijs, in 1900, dachten we al dat we er waren en nu, altijd weer op nieuw wordt met moed begonnen, zonder dat de Lodewijkstijlen, Chippendale, zonder dat fabriekswerk verdrongen wordt.

In den winter van 1892, toen de stemmingskunst der Haagsche Meesters, ondanks het gemis van Mauve, nog in vollen luister

bloeide; toen de meesters van den nabloei, zooals Breitner en Bauer, ten volle getuigenis gegeven hadden van wat er bruiste in den eerste, van wat er huisde in den laatste; in den tijd, dat de Amsterdamsche jongeren hun ideaal voor een gemeenschapskunst vaster omlijnd zagen en met vaste hand stuurden naar de versieringskunst van het huis en van het boek, en de anderen het bevredigen van hun verlangen in een nieuwe formule van geteekende portretten gelegd hadden; toen ook Toorop getuigd had van zijn groot talent; in de jaren, dat na Bosbooms dood in diens superbe nalatenschap van tot nog toe onbekende schetsen, de moderniteit van dezen klassieken meester als een openbaring voor jong en oud tot ons kwam; in den tijd, dat de jongeren meer en meer tot het bewustzijn kwamen van wat Matthijs Maris was voor hen, wat hij was voor de Hollandsche schilderkunst; in dien tijd dan, in dit milieu, viel, aan een meteoor gelijk, het œuvre van Vincent van Gogh op de uitgebakende velden onzer schilderkunst.

Een meteoor!

Niet een geleidelijke ontwikkelingsgang, zoo dat men jaar op jaar volgt de gemoedsbeweging van den artiest, de technische ontwikkeling van den schilder. Wat wij het eerst te zien kregen, was het hartstochtelijkste, het meest wanhopige, het meest impulsieve, was technisch werk, dat, zooals het toen er uitzag, voordat de tijd het gerijpt had, het vermogen van het instrument der schilderkunst scheen te buiten te gaan. Het waren de getuigen van zijn strijd tegen de materie van de verf, zijn strijd met de natuur, de wanhoopsdaad van een dweper.... het was de openbaring van een visionnair.

In een schilders-milieu als het onze, met het fond eener beschaving, die wij aan de zeventiende eeuw danken, was het niet gemakkelijk, werk als dat van Vincent ingang te doen vinden. Want deze werken, uit de overvolheid van zijn nalatenschap voor tentoonstellingen uitgekozen, ongeëncadreerd meestal, deze onbeteugelde uitingen van schildershartstocht, deze felheid van willen, vielen zij niet over de blanke rust onzer schilderkunst als een brand van lava, opborrelend uit diepten, welke slechts weinigen begrijpen of bewonderen konden? Het is waar, Toorop had met de Vingtisten hem een milieu bereid, waar zijn werk waardeering en bewondering kon vinden en dan, er waren jongeren, schilders en schrijvers, vurige naturen, voor wie het reiken hooger staat dan

het bereikbare middelmatige; er zijn hartstochtelijke naturen, voor wie het zuiver picturale onvoldoende bleek tot ontroering, naturen, wien het zieleprobleem van dezen visionnair belangrijker dunkte, uitgesproken als het is ten deele door een kind, ten deele door een reus: een openbaring, zooals er zijn van die volken, die dichter bij den oorsprong der dingen staan; een openbaring, imposant door den geweldigen wil, die zag en overeind zette zijn grandiose benadering van het leven, een benadering, waarin men den polsslag des levens hoort.

Vincent's levensloop doet hem ons kennen als een mensch, verdwaald in een wereld, waarin hij geen weg weet, een zoekende ziel, die een vorm noodig heeft, om zich te manifesteeren. Een zoeker, die na heel een leven van zoeken, van dwepen, verteerd van wilskracht, toch weer de kracht miste tot doorzetten, tot hij eindelijk, tien jaar vóór zijn dood, zonder ophouden, zonder aarzelen, zonder omzien, zijn levensaanschouwing vurig en levend in zijn schilderkunst heeft uitgezegd, verbruikend in die enkele jaren heel zijn kracht, zijn levensenergie.

Wat hij wilde, was het leven grijpen uit het latente, de groote krachten der aarde onder die van het licht, zóó dat men de nimmer ophoudende actie van het leven voelt; vast te houden heel het worden der aarde, hijgend onder de zwelling harer vruchten, de boomen gekronkeld en knoestig in hun strijden tegen den wind, de wortels boven de aarde gebeurd door het hijgen der aarde, het zengende zonlicht, den brandenden dorst der aarde, den sterrenlichten nachthemel, waar niet, als bij Millet, de stille witte sterren in de lucht glanzen, maar die hier zonnen zijn geworden, zonnen, lichtdraden om zich heen windend alsof heel de hemel in lichtpassie ontstoken is; wat hij wilde, waren ook de luwe lentedagen, als de appel- en de amandelboomen in bloei stonden, de gouden korenvelden onder de blauwe luchten, de gouden herfstvruchten, in één gouden harmonie gehouden, de zonnebloemen, als zonnen van goud glorend op een dof geel fond, een grijpen van het groote, een zien van de dingen in hun levensdrang....

Zijn werk is dan ook niet zoozeer een geloovig volgen als wel een strijd man tegen man, zijn kleur was niet een weloverwogen, ook niet een meeslepende paletweelde, maar een pogen, om het licht vast te houden, om de kleur in het licht op te voeren zonder het mediatief van bruinen, ongetroebeld door bitum. En zoo zeer was

het leven, was zijn visie hem meer dan te maken een harmonieus schilderij, dat hij zijn impressie in éénen adem op het doek wilde gooien, want zooals hij schreef: „faire et refaire un sujet sur la même toile ou sur plusieurs toiles revient en somme au même sérieux", zóó leek hem het weloverdachte mengen der verf op het palet een te lange weg, zóó vond hij het volmaken der factuur doodmaken, dat hij in de volle emotie van het scheppen, de ongemengde verf in komma's, streepjes of stippels, in slierten van verf, soms direct uit de tube, opbruisend, en toch met vasten wil op het doek wierp, doorvoerend zijn visie in ongebroken kleur, zóó, dat de kleur licht was en kleur te gelijk, zóó, dat de schaduw kleur was en lichtreflexie, en hij in zijn verlangen ronddroeg de ongetroebelde spectrumkleuren, aaneengehouden door den wil van den kunstenaar, door de kracht van zijn vorm.

In '85 beschreef hij uit 's-Gravenhage een herfstlandschap in 't bosch en daarmee in een zeer uitvoerigen brief zijn werkwijze, zijn snelschrift vol fouten en leemten — geen conventioneele — zooals hij het noemt: „Ik heb bij 't maken gezegd tot mij zelf: laat ik „niet weggaan voor er iets herfstavondachtigs in is, iets mysteri„eus, iets waar ernst in zit. Ik moest echter, daar het effect niet „blijft, snel schilderen. De figuren zijn in eenige krachtige streken „met een stevige kwast er op gezet, in eens. Het trof mij, hoe ste„vig die stammetjes in den grond zaten; ik begon ze met 't penseel, „doch om rede van dien grond, die reeds geëmpateerd was, zonk „een penseelstreek weg als niets! Toen kneep ik wortels en stam„men er in uit de tube, en modelleerde die wat met 't penseel. Ja, nu „staan ze er in, spruiten er uit, staan er in geworteld met kracht".

Zooals hij in zijn schilderen is, een mengeling van bewuste en onbewuste kennis, zoo is hij ook in zijn teekenen; want hoe het ook wilde schijnen, of hij niet teekenen kon, onbeholpen als een hand kan wezen, zonderling als een oog kan staan in het aangezicht, — in alles is die kracht, die voortkomt uit een grooten wil, een oerkracht, die dikwijls kinderachtig is in de détails en in het teekenen, en die toch de menschen te zien geeft zoo ontzettend aangrijpend in de verdwaasde oogen, in den ruwen snit van den mond, zoo levend toch weer en zoo onbewust ook, gelijk wij de menschen zien voorbijglijden in een drukke straat, schijnbaar met een doel en toch met dat ziellooze in de oogen, dat hen op slaapwandelaars doet lijken, wankelend naar een schijndoel.

Want Vincent was gegrepen door het leven, dat hem van alle zijden aanstaarde. Geboren dweper, hervormer, profeet, predikend in de straten van Londen, idealist, gaande naar de mijnen in de Borinage, om den mijnslaven het evangelie te brengen, dat Jezus eens aan de arme visschers van het meer van Gennesareth bracht, zelf mensch in de volle beteekenis van het woord, met de hoogten en laagten van dweper, bij wie de evenaar nimmer stilstaat, profeet in het geloof aan eigen kracht, ook als schilder in zijn geloof aan het licht en aan de kleur, ijveraar, in zoo ver hij voor de opvatting der luministen propaganda wilde maken, met de kracht, die het dwepen kan bezitten, was zijn natuur er geen, die den twijfel aan eigen kracht op den duur kon verdragen.

En ondanks de enkele momenten van geluk, hem door zijn kunst geschonken, ondanks dat de bezielde oogenblikken in zijn korte leven van schilder dikwijls ononderbroken leken, ondanks zijn meer rustieken Hollandschen tijd, had hij iets weg van den schilder van de Japansche spotprent, die neergeveld ligt door zijn werk; een indruk, bevestigd door de in 1914 verschenen brieven aan zijn broer Theo, die ons een verwonderlijk oprecht dagboek geven.

Maar ook nu, nadat de jaren het hunne hebben gedaan, kan men, behalve de kracht van zijn zien, de macht van zijn expressie, ook de macht van zijn uitbeelden bewonderen in die forsche geënleveerde, in die feller gekleurde impressies, waarin lijnen en kleuren met dezelfde vrijmoedigheid tegen elkander staan als in de Japansche kleurendrukken, als zelfs in de gewone Japansche crépons, die met hun kleur-expressie en het rake afsnijden der lijnen zooveel invloed op Vincent en de Fransche schilders dezer beweging gehad hebben. En als een décor van Zola, zoo onverbiddelijk waar, zoo verbijsterend openhartig, gaf hij op deze wijze het „Restaurant de la Sirène” aan een witten, stoffigen weg, gaf hij het intérieur van een tiende-rangs-café met biljart, waarvan hij de nuchtere leelijkheid zoo onbewogen uitgezegd heeft, alsof er geen temperament, geen harmonie, ja, alsof de kunst uit kunsteloosheid bestond; en, wel het tegendeel van een Corot, wiens glooiende lijngolven altijd weer door nieuwe worden opgevangen, om wederom door een derde golving van het terrein gevolgd te worden, geeft hij hier een aantal rechte lijnen, rechte hoeken, onverbloemd, ja aangedikt nog, neergezet als om alle idée aan kunst uit de gedachten van den toeschouwer te verbannen. Want hoe

weinig dat in zijn plastiek zich opdringt, ook Vincent was symbolist, niet alleen in meer onderstreepte werken als het nachtcafé, maar ook in enkele zijner ondergaande-zon-motieven. Van het eerste schreef hij: „Dans mon tableau du café de nuit, j'ai cherché à expliquer que le café est un endroit où on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes. Enfin, j'ai cherché par des contrastes de rose tendre et de rouge sang et lie de vin, de doux vert Louis XV et veronèse contrastant avec les verts jaunes et les verts bleus durs, tout cela dans une atmosfère de fournaise infernale de souffre pâle, exprimer comme la puissance des ténèbres d'un assommoir, et toutefois sous une apparence de gaité japonaise et de bonhomie du Tartarin."

Er zijn vele wegen, die naar Rome leiden. De kunst is niet aan enkele formules gebonden; en alleen de vraag geldt, of hij in de gegeven opvatting gezegd heeft, wat hij wilde zeggen Dit zal wel niemand tegenspreken. En of hij zich beweegt in aantrekkelijker onderwerpen als de bloeiende parken, de bloeiende kastanjelanen, waar de zon kleurige plekken op den grond en op de spelende kinderen werpt, een bouquet van kleur en reflexiekleuren, of in het zuiden de olijvenvelden, „waar de zon als zwavel op den grond brandt", — of het de van zon doorgloeide portretten zijn, of die werken, welke wij de décors van Zola's romans noemden, of ook Manet hem is voorgegaan in deze objectiveering der dingen, dit is zeker, hij heeft met deze momenten onzen gezichtskring, ons waarnemingsvermogen grootelijks verrijkt.

En dan zijn bloemen! Wie heeft ten onzent als hij bloemen geschilderd, zoo in haar wezen, zoo echt als zij zijn, bloemen. „De bloemen van Vincent lijken op menschen", zei Pissarro. En Emile Bernard zeide: „De bloemen van Vincent, zij lijken op princessen." Voor ons zijn zij bloemen, in haar voornaamheid, in haar vorm, in haar bloeiwijze, in haar kleur, enkelvoudig en groot, zooals voor de opgetogen oogen van een kind de bloemen bloeien in een pinksterweide.

Geboren in 1853, te Groot-Zundert in Noord-Brabant, de zoon van een predikant, wordt Vincent van Gogh voor den kunsthandel opgeleid, een vak, waarin zijn oom Vincent eerst in den Haag en later in het huis Goupil te Parijs, den jongen Hollanders tot zooveel steun was, evenals later de broeder van Vincent, Theodoor van Gogh, in het huis Goupil, de arties-

ten van de beweging van Vincent steunde, zooveel in zijn vermogen lag.

Nadat Vincent in den Haag, te Londen en te Parijs in het huis Goupil gewerkt heeft, bevredigt dit hem niet en verlaat hij in 1876 de zaak van Goupil, om als onderwijzer naar Engeland te gaan; keert naar Holland terug, is korten tijd in een boekhandel te Dordrecht, gaat dan naar Amsterdam, om zich voor de theologische studie voor te bereiden. Ook hier duurt de weg hem te lang; hij geeft de universitaire studie op en vertrekt naar Brussel en vandaar naar de Borinage, om evangelist onder mijnwerkers te worden. Dit is wel de omgeving, die meer dan alle andere op hem ingewerkt heeft; althans hier komt hij tot teekenen. Wel had hij uit Londen in een brief naar huis een paar kleine, wat kinderlijke maar toch goed geziene potloodteekeningetjes gestuurd, maar deze konden moeilijk zijn talent doen vermoeden en bovendien stonden zij op zich zelf, want als kind had Vincent, hoewel teekenend en zelfs boetseerend, zooals vele kinderen, geen bijzondere blijken gegeven van lust in teekenen en het was aan zijn huisgenooten niet bekend, dat hij, vóór hij te Londen was, ooit iets noemenswaards gemaakt had.

Dit blijkt dan ook uit de opgewondenheid van Theo, die, opgetogen over het feit, dat Vincent in de Borinage aan het teekenen was, aan een vriend zeide: „Nu zal je eens wat zien! Vincent is aan het teekenen, dat zal een tweede Rembrandt worden."

Nu tot teekenen gekomen, vertrekt hij plotseling naar Brussel, waar hij zich met grooten ijver op het teekenen toelegt. Maar ook hier blijft hij niet lang, want in 1881 keert hij naar het ouderlijk huis in Etten terug en op het eind van hetzelfde jaar vertrekt hij naar den Haag, waar Mauve hem wel eens raad geeft. Daar werkt hij tot den zomer van 1883 en zoekt na een verblijf in Drente het huis zijner ouders, toen te Nuenen, weer op. Daar blijft hij werken tot hij in 1885 naar Antwerpen gaat, waar hij eenige maanden aan de academie vertoeft, trekt in het voorjaar van 1886 naar Parijs.

Nu men zijn werk kent, overzien kan, nu men hem uit zijn brieven kent, nu blijkt de tijd dat hij in den Haag werkte, de gelukkigste tijd van zijn leven te zijn geweest

Het werk, meest teekeningen, is rustig, is goed, de lage tuintjes, waarschijnlijk uit een raam gezien, de scharredrogerijen, dat is eigenlijk voortreffelijk werk, en niet alleen voor een beginneling. Hij schilderde een papegaai naar een opgezetten vogel met een juist begrip van kleur en van „la belle peinture."

Zeker, hij was arm, hij leefde armelijk, nam lasten op zich, klaagde dat de kunsthandel niets van hem kocht, en dat hij geheel van Theo afhing, die hem al die jaren steunde met geld zooveel als hij kon, met broederlijke vriendschap en moederlijke liefde, waaraan hij zoo grootelijks behoefte had. Wat de reden was dat hij naar Nuenen vertrok, naar de pastorie van zijn vader? Wel weet ik, dat daar zijn rust weg was. De teekeningen, die hij daar maakte, waren om de actie wel belangwekkend, maar de rustige studie, welke zijn Haagschen tijd kenmerkte, ontbrak er aan, tenzij in een paar teekeningen van wever-interieurs. Doch eerst in het zuiden van Frankrijk, in het land van de zon, zal hij, sterk beïnvloed door de impressionisten Monet en Pissarro, zichzelf vinden. Hij werkt daar te Arles, later te San Remi, en ten slotte, ziek van geest, gaat hij naar Auvers sur Oise, waar hij nog vol ijver werkte en in 1890, nu geheel ziek, zijn leven plotseling eindigt.

Ongeveer een half jaar na zijn dood stierf zijn vroeder Theo, en met diens weduwe kwam heel het werk van Vincent naar Holland. In den winter van 1892 werd door het initiatief van de weduwe van Theo, bijgestaan door enkele jongere schilders, een tentoonstelling van zijn werk gehouden in de groote zaal van het Panoramagebouw te Amsterdam. De schilder Roland Holst schreef een korte voorrede in den catalogus: „Deze tentoonstelling is bijeengebracht voor de enkelen onder de menschen, die nog wel gelooven, dat, wat dadelijk te bevatten juist nog niet altijd het allerhoogste is. Ook is zij bijeengebracht voor hen, die Vincent's werk bewonderen, en ook nog voor wie reeds geloofden in zijn hoog zoeken, maar niet overtuigd waren van zijn glorievol bereiken."

Van een meer algemeen succes was op deze tijdelijk door sneeuw verdonkerde tentoonstelling, noch op de daar op volgende in Mutua-Fides in Groningen, in Pulchri en in den Kunstkring in den Haag, bij Oldenzeel te Rotterdam, sprake, al was de pers voor het grootste deel gunstig gestemd. Men be-

wonderde de penteekeningen, die zoo juist en zoo mooi het landschap en ook de lucht weergaven, die superbe teekeningen met den grandiosen zonsondergang; men waardeerde enkele werken, zooals zijn bloeiende boomgaarden, zijn abrikozeboompje in bloei.

Na den dood van Vincent publiceerde zijn vriend, Emile Bernard, in den „Mercure de France" eenige brieven van Vincent aan hem zelf en later fragmenten van brieven aan zijn broeder Theo, hem door diens weduwe verschaft. Deze brieven, later voortgezet in het Vlaamsche maandschrift „Van Nu en Straks", (en waarop, in 1914, de door Theo's weduwe bezorgde uitgave van Vincents brieven aan haar man is gevolgd) geven ons een inzicht in het streven, maar ook in het lijden, een inzicht in de toewijding van Theo voor Vincent, die hem den kunsthandel deed hoog houden als een geloofsbelijdenis, die misschien meer nog leed onder het dralen van de erkenning van de nieuwe kunstformule dan Vincent zelf; brieven, waaruit, in de vrijmoedigheid van uitleggen zijner theorieën, het voelen zijner kunst, zijn idealen, zijn goedheid, zijn stemmingen, wisselend als het kwik van den thermometer, de persoon van den mensch en van den kunstenaar oprijzen, even juist, even klaar zijn opvatting van kunst uitzeggend als in zijn werk, met woorden schilderend de schilderijen, die hij maakte of maken wilde, jong, vroolijk, argeloos of moedeloos, moedeloos ook over zijn gebrek aan physieke kracht.

Reeds in 1882 schreef hij: „Mijn handen zijn wat te blank geworden naar mijn zin. Zulken als ik mogen eigenlijk niet ziek worden."

De meeste brieven zijn uit den laatsten tijd, uit Arles vooral, den tijd van willen zien, willen grijpen, brieven, waarin tusschen de kreten van wanhoop het onverwoestbare zijner idealen glanst, wisselingen, belijdenissen, schrille tegenstellingen, geweven op de gouden draden van zijn droomen, op den gouden draad, die zijn vriendschap voor zijn broeder was. Vol van deze bewonderende liefde zegt hij ergens, dat Theo evenzeer schilder is, evenzeer artiest is door zijn verkoopen van die schilderijen, omdat hij door het verkoopen de artiesten in staat stelt, weer nieuwe te maken. „Si un peintre se ruine le caractère en travail-

lant dur à la peinture, qui le rend stérile pour bien d'autres choses (vie de famille etc.), si conséquemment il peint non seulement avec de la couleur, mais avec de l'abnégation et du renoncement à soi et le cœur brisé, ton travail à toi non seulement ne t'est pas payé non plus, mais te coûte exactement comme à ce peintre l'effacement de ta personalité, moitié volontairement, moitié fortuitement. Ceci pour te dire que si tu fais de la peinture indirectement, tu es plus productif que par exemple moi".

Of, en welk artiest, die een eigen weg zocht, heeft niet honderdmaal hetzelfde geroepen: „Si l'on peignait comme Bouguerau alors on pouvait espérer de gagner", om dan, zich vastklampend aan het succes en toch weer vreezend het gevaar daarvan, uit te roepen: „J'ai en horreur le succès, je crains le lendemain de fête d'une réussite des impressionnistes, les jours difficiles à de maintenant nous paraîtront „le bon temps", hiermede een waarheid uitsprekend, die zelden helderder geformuleerd is.

Toen hij stierf, waren zijn vrienden diep bedroefd. „Hij voelde alles, de arme Vincent, hij voelde te veel", zei père Tanguy, de belangelooze vriend der jonge schilders en van Vincent, de eenvoudige verfkoopman, die het altijd best vond, betaald te worden in studies of schilderijen, de steun van zoo menigeen. Het is waar: Vincent voelde te veel, te veel, om passief te ondergaan de grootheid der dingen, te diep, om te werken zonder haasten, zonder omzien en met die gemoedsrust, die de meeste Hollanders kenmerkt, vergetend, dat het niet uit de streken van den wil is, dat de kunst geboren wordt.

Hoe men over Vincents werk oordeelen moge, en het wordt zeer verschillend beoordeeld, of men den mensch in hem, het karakter, het streven boeiender acht dan zijn kunst, hetzij men met hem dweept, welken invloed hij moge hebben, — en ontegenzeggelijk heeft hij dien op meer dan één wijze, zoowel vóór als na zijn dood, — welke krachten zich ook sinds de laatste jaren der negentiende eeuw mogen vormen, — dit is zeker, Vincent, in wien misschien meer dan in een onzer schilders het hartstochtsvolle leven van het laatste eeuweinde opbruiste, gaf met zijn werk de laatste groote sensatie, die de schilderkunst der negentiende eeuw aan Nederland zou schenken.

TERUGBLIK.

Zoo men op deze eeuw van schilderkunst terug ziet, zoo men de verschillende stroomingen gevolgd heeft, zoowel die, van buiten aangebracht als die, welke uit de raseigenschappen zijn voortgekomen, zooals de groote bloeiperiode der Haagsche School, het glanspunt dezer eeuw, dat zich aan onze opgetogen oogen als een afgerond geheel vertoont, — dan rijst als van zelf de vraag, of onze hedendaagsche schilderkunst, of dan in het bizonder deze periode, even krachtig geweest is als die der zeventiende eeuw, of zij den cirkel, door deze vastgezet, verwijd heeft, of dat zij diens omvang niet heeft kunnen bereiken.

Men zou kunnen antwoorden, dat door de laatste bloeiperiode een andere strooming is heen gegaan, dezelfde strooming, welke tot de rustieke noblesse van Millet voerde, welke eveneens Israëls bracht tot het zien der eenvoudigen zooals niemand vóór hem die zag, de eerste stijlvoller, Israëls met meer philosofie; men zou ook kunnen antwoorden, dat het zoo grootelijks ontwikkelde muzikale leven dezer eeuw, waarin de symphonie zoo alles en allen beheerscht, met haar gevoels-expansies, datgene meegedeeld heeft, om een uit der aard materieeler kunst mee op te voeren tot wijder expansie; of ook, men kan antwoorden, dat het Oud-Hollandsche landschap zelden dat rijk geïnstrumenteerde bezat, dat het landschap van Jacob, dat ook dat van Willem Maris zoo meeslepend maakte, evenals men kan opmerken, dat het boerenleven nimmer zoo zuiver en argeloos gegeven is als door Mauve, zooals ook Mesdag aan de zee momenten ontleend heeft, die te voren ongekend waren.

Maar dan, heeft Israëls in zijn visschers meer gegeven, dan Rembrandt in zijn bedelaars, beschikt hij over zuiverder sentiment? Is Jacob Maris in de doorvoedheid zijner kleur, een kleur, die hij als een kostelijke gave bracht in een schilderkunst

van bruine sausen, — is hij in deze kleurintensiteit evenals in de lichtuitstraling zijner glorieuse luchten verder gekomen dan de Delftsche Vermeer? En zoo de smaragden weidezoomen van Willem Maris tegen de blauwe diepten der wilgen, de blanke lichtvangers, die zijn koeien zijn en het gouden eendenkroos zijner slooten en plassen, hun weerga niet vinden in den tijd van Rembrandt, zoo kan men vragen, of hij bereikt heeft die stralende zonluchten van Cuyp, diens kracht! Heeft Mauve, de eenvoudigste of liever de meest enkelvoudige, in de scherpte zijner waarneming, in de raakheid, in het intellectueele ook van zijn waarneming, waarmee hij zonder sentimentaliteit het landelijke leven te boek stelt, een nieuwe bladzijde aan onze schilderkunst toegevoegd, en zoo ja, is hij wezenlijk zooveel verder in de natuurlijkheid zijner waarneming gegaan dan een Ostade; — heeft hij zoo uit het volle leven — niet dat van den arbeid, dat kenden deze ouden niet — gegrepen als deze, de menschen, zoo heel en al levend om huns zelfs wil, te zien gegeven? Heeft eindelijk Mesdag, zoo hij méér momenten te zien gaf van de zee, deze beter begrepen dan Ruisdael?

Zoo men het er over eens is, dat, wat zuiver schilderen aanbelangt, onze schilderkunst uit de zeventiende eeuw niet overtroffen is; zoo men het bovendien met ons eens is, dat wij de schilderkunst van dien tijd alleen beschouwen kunnen van uit den geestestoestand van heden en dat wij haar niet zien kunnen zooals hun tijdgenooten haar zagen, — de tijdgenooten voor wie de herberg- en boudoirscènes der zoogenaamde kleine meesters een middel tot vermaak waren, niet ongelijk aan dat, wat de Fliegende Blätter of het Journal amusant aan de menschen van dezen tijd geeft, — dan kan men vragen, of niet het rijkgeïnstrumenteerde van een Israëls in zijn vollen tijd, of dat symphonische, dat als een bezielende adem door de landschappen van Jacob Maris ruischt, of heel de muzikale rhythmus, de nobele kleurzwellingen van dezen meester, heel het orchestrale, het rijk geïnstrumenteerde, dat het impressionnisme in den goeden zin van het woord kenmerkt, de stemming dus en de expressie voor ons niet een verrijking is, ook voor onze schilderkunst, daar waar zij edel, krachtig en bezonken zich openbaart? En dan, heeft niet de sterke vibratie, welke het maatschappelijk leven der tweede helft dezer eeuw, en

vooral het laatste deel kenmerkt, ook haar trilling nagelaten en zou men in de reflexie daarvan niet iets mee gevoeld hebben, iets wat ons sterker beweegt dan de volmaakter kunst van vroeger tijden? Het stemt ons gelukkig, niet te ontkennen, dat, hoewel misschien minder volmaakt, deze moderne kunst ons sensaties gegeven heeft, die wij niet kenden, dat zij de weerslag is geweest van onzen eigen tijd, en hoe ook bezonken, iets van dat nerveusere gegeven heeft, iets van dat muzikalere rhythmische der symphonische muziek, die aan de sensibiliteit stemmingen heeft leeren kennen, aandoeningen, expansies; die, onbewust, den schilder deed zoeken, om in kleuren en in lijnen dezelfde aandoeningen, dezelfde emoties, dezelfde sensatie te kunnen geven.

Men heeft den Meesters der Haagsche School verweten, dat zij hun ooren sloten voor wat de gemoederen bewoog der menschen van hun tijd; dat zij niet als in Frankrijk een Daumier bezaten, die de zwakheden der menschen liet zien en vooral hun, die onder een masker van waardigheid verscholen, het masker afnam, om den mensch te laten zien; men heeft deze School verweten, dat zij jaar op jaar dezelfde onderwerpen in dezelfde kalme gemoedsstemming gaf. Maar waar vindt men in de zeventiende eeuw, onze hoogste glorie, de weerspiegeling van de gebeurtenissen, nog anders belangrijk dan in het politieke spiegelgevecht onzer dagen, in de werken der groote meesters? En zoo men enkele vindt, is het dan niet meer de apotheose van het gebeuren, dan de felheid der hartstochten?

We kunnen nog een andere vraag stellen. Is Delacroix, de dweper voor vrijheid in een tijd, dat de tegenstelling van belofte en realiteit zich al heel sterk uitsprak, — is deze schilder in zijn „Triomf van de Republiek," in zijn meeslepende episodes uit den Griekschen vrijheids-oorlog, een gebeuren, dat de beweglijke gemoederen van dien tijd zoozeer bezielde, zoo groot om de keuze dezer onderwerpen, of is het de bezielende adem zijner kleur, de kracht zijner expressie? Zou het wezen der dingen zich in een Pieter de Hooch heerlijker gemanifesteerd hebben, zoo hij het maatschappelijk leven van zijn tijd gehekeld had?

Geen kunst voor het volk is het, wat de Haagsche Meesters gegeven hebben! Zelfs zelden een kunst, die een meer beschaafd

publiek roert, zoo als de Krusemans, zooals Ary Scheffer dit eens deden. Een kunst „l'art pour l'art", daar waar zij het zuiverste is, een kunst van absolute schilders, die in de eigen omgeving verwantschap vonden met hun eigen stemmingen, met hun innerlijke gevoeligheid. „Er is geen kunst voor allen, de kunst is slechts voor enkelen", zegt Böcklin en langs andere wegen komen Goethe, Henri Beyle en de hautaine Edgar Poe tot dezelfde bewering.

En dan, wanneer wij nu nog eens de eerste vraag samenvatten, dan gelooven wij, te kunnen zeggen, dat Johannes Bosboom, dat Jozef Israëls, dat Jacob, Matthijs en Willem Maris, dat Anton Mauve en ook Mesdag in de taal van hun tijd luisterrijk uitgezegd hebben datgene, wat in aaneengeslotener tijden Rembrandt, de Hooch, Vermeer en Ruisdael zoo onovertroffen tot aanschouwing brachten: de grootheid, de rust en het kleurrijke van hun land en van hun volk.

REGISTER DER SCHILDERS.[1]

N.B.! In de gevallen, waarin een kunstenaarsnaam op meer dan eene bladzijde is vermeld, geeft *het cursief gedrukte bladzijde-nummer* aan, waar deze kunstenaar het uitvoerigst wordt besproken.

[1]) Bewerkt door Mej. Mr. M. Marius.

LIJST DER GEREPRODUCEERDE KUNSTWERKEN.

Naam van den schilder.	Onderwerp.	Nr.
Allebé, A.,	Het welbewaakte kind.	51
Allebé, A.,	Gedwongen buurschap.	52
Apol, L. F. H.,	Een Januari-dag.	103
Artz, D. A. C.,	Rouw.	87
Bakker Korff, A. H.,	De romance.	49
Bastert, N.,	Het kasteel Oudaen.	108
Bauer, M. A. J.,	Aan de bron.	97
Bauer, M. A. J.,	Het Kremlin.	98
Bauer, N.,	Stil water.	29
Bilders, A. G.,	Landschap.	53
Bilders, J. W.,	Heide van Wolfhezen.	45
Bilders, J. W.,	Het meertje.	46
Bisschop, C.,	De nachtmaalsbeker.	83
Bisschop, C.,	Stavoren.	84
Bisschop—Robertson, Suze,	Meisje in rust.	92
Bles, D.,	Vrouwenfiguur.	47
Bles, D.,	De negende dag.	48
Bloeme, H. A. de,	Portret van Baron van Omphal.	22
Bloeme, H. A. de,	Portret van Mej. J. Huyser.	23
Blommers, B. J.,	Moedervreugde.	86
Bock, Th. de,	Weg naar Heelsum.	106
Bosboom, J.,	Bakenesserkerk te Haarlem.	54
Bosboom, J.,	Deel.	54
Breitner, G. H.,	Zelfportret.	88
Breitner, G. H.,	Het witte paard. — Souvenir de Montmartre.	89
Breitner, G. H.,	Winter te Amsterdam.	90
Cool, T. S.,	Meisjesportret.	18
Daiwaille, J. A.,	Portret van H. van Demmeltraadt.	9
Derkinderen, A. J.,	Muurschildering. Détail van de „Stichting van 's-Hertogenbosch".	121
Derkinderen, A. J.,	Muurschildering. Détail van de „Stichting van 's-Hertogenbosch".	122
Duchattel, F. J. van Rossum,	Winterlandschap.	104
Gabriël, P. J. C.,	Gezicht op Abcoude.	79
Gogh, V. van,	De aardappeleters.	129
Gogh, V. van,	Brug te Arles.	130
Gogh, V. van,	De cypressen.	131
Haas, J. H. L. de,	Vroege morgen.	100
Hanedoes, L.,	Landschap in Kennemerland.	60
Haverman, H. J.,	Portret van Mej. G. H. Marius.	Front.

Naam van den schilder.	Onderwerp.	Nr.
HAVERMAN, H. J.,	Portret van J. H. Krelage.	119
HAVERMAN, H. J.,	Davida.	120
HENDRIKS, W.,	Notaris Köhne en zijn klerk.	31
HODGES, C. H.,	Portret van Mevrouw Fraser.	3
HOVE, B. J. VAN,	Kerk.	37
HOVE, H. VAN,	De breister.	39
ISRAËLS, I.,	Aan het strand.	93
ISRAËLS, J.,	De koster.	56
ISRAËLS, J.,	Als men oud wordt.	57
ISRAËLS, J.,	Zelfportret.	58
ISRAËLS, J.,	In afwachting.	59
JELGERHUIS, J.,	Apotheek. (Het Stoockhuijs).	30
JELGERHUIS, R.,	Familiegroep.	1
JONGKIND, J. B.,	Gezicht op Overschie bij maanlicht.	80
JOSSELIN DE JONG, P. DE,	Portret van Jhr. Mr. Victor de Stuers.	113
JOSSELIN DE JONG, P. DE,	Smelterij.	114
KARSEN, E.,	Enkhuizen.	126
KLINKENBERG, J. C. K.,	Hofje Van Dam.	105
KOBELL, J.,	Geldersch landschap.	26
KOEKKOEK, B. C.,	Boschgezicht.	44
KRUSEMAN, C.,	De drie zusters.	10
KRUSEMAN, C.,	Christus bij Martha en Maria.	11
KRUSEMAN, J. A.,	Portret van M. A. Dieudonné van Baerle.	12
KRUSEMAN, J. A.,	Ada van Holland.	13
LAAR, J. H. VAN DE,	De echtscheiding.	21
LAEN, D. J. VAN DER,	Landschap.	25
LELIE, A. DE,	De koekenbakster.	32
LOOY, J. VAN,	Zelfportret.	123
MAAREL, M. VAN DER,	Damesportret.	96
MARIS, J.,	De vogelkooi.	62
MARIS, J.,	Wiegje.	63
MARIS, J.,	Dorpsgezicht.	64
MARIS, J.,	Meisje aan de piano.	65
MARIS, J.,	De Schelpenvisscher.	66
MARIS, M.,	Achterbuurtje.	67
MARIS, M.,	De vier molens.	68
MARIS, M.,	Portretje.	69
MARIS, M.,	Siska.	70
MARIS, W.,	De witte koe.	71
MARIS, W.,	Zomerweelde.	72
MARIS, W.,	Eenden in 't groen.	73
MAUVE, A.,	Ploegen.	74
MAUVE, A.,	Drinkende paarden.	75
MAUVE, A.,	Winter.	76
MESDAG, H. W.,	Winter op het strand.	77
MESDAG-VAN HOUTEN, SIENTJE,	In het Twikkelsche Bosch.	111
MEULEN, F. P. TER,	Nachtverblijf van schapen in Drente.	101
MEIJER, J. H. L.,	Woelige zee.	35
NAKKEN, W. C.,	Draagpaarden.	42
NEUHUIJS, A.,	Eerste les.	85
NUYEN, W. J. J.,	De oude of verbrande molen.	38
OYENS, D.,	Na den arbeid.	81
PIENEMAN, J. W.,	Slag bij Waterloo.	4

OPGAVE DER GERAADPLEEGDE BRONNEN.

Jaarboek der Wetenschappen en Kunsten in het Koninkrijk Holland. 1809—10.

J. IMMERZEEL JR., De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden. 1843. 3 dln.

C. KRAMM, De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd. Vervolg op het werk van J. Immerzeel Jr. 1857—74. 6 dln.

R. VAN EYNDEN en A. VAN DER WILLIGEN, Geschiedenis der Vaderlandsche schilderkunst sedert 1750. — 1816—20. 3 dln. m. suppl.

J. GRAM, Onze schilders in Pulchri Studio. 1881.

C. VOSMAER, Onze hedendaagsche schilders. 1882.

Mannen en vrouwen van beteekenis in onze dagen.

A. G. BILDERS, Brieven en dagboek. 1876. 2 dln.

TH. DE BOCK, Jacob Maris. 1903.

F. BOGAERTS, W. J. J. Nuyen. Notice biographique.

A. ETEX, Ary Scheffer. Etude sur sa vie et ses ouvrages. 1859.

MRS. GROTE, Memoirs of the life of Ary Scheffer. 1860.

PH. ZILCKEN, Peintres hollandais modernes. 1893. en verdere monografieën.

PH. ZILCKEN, Moderne Hollandsche etsers. 1896.

G. H. MARIUS en W. MARTIN, Johannes Bosboom. 1917.

De Kunstkroniek.

De Kunst- en Letterbode.

De Nederlandsche Spectator.

De Nieuwe Gids.

Elzeviers Maandschrift.

Onze kunst.

Mercure de France.

Van Nu en Straks.

Zeitschrift für bildende Kunst.

ERRATA.

---

blz. 33. *Johan Bernard* Scheffer; lees: *Jan Baptist* Scheffer.
,, 65. *Kolme;* lees: *Köhne.*
,, 72. als jongen van *tien;* lees: als jongen van *twaalf.*
,, 87. *1829;* lees: *1824.*
,, 92. *artistiek;* lees: *karakteristiek.*
,, 95. een grillige fantasie op den lichtval; lees: een fantasie op een grilligen lichtval.
,, 120. patriarchalen zin *voor;* lees: patriarchalen zin *van.*
,, 146. zijn dood in *1918;* lees: zijn dood in *1917.*
,, 175. werden in *1830* geboren; lees: werden in *1842* geboren.
,, 182. *de la* Salle; lees: *de* Salle.
,, 193. die in *1890* heenging; lees: die in *1891* heenging.
,, 223. 1843—*1898;* lees: 1843—*1896.*
,, 224. J. *E.* Knip; lees: J. *A.* Knip.
,, 227. 1853—*1902;* lees: 1853—*1903.*
,, 227. waardoor het werk van Willem Maris zoo lief is; lees: waardoor het werk van Willem Maris *ons* zoo lief is.

PLATEN



1. FAMILIEGROEP.

J. F. A. TISCHBEIN



2. PORTRET VAN PRINSES WILHELMINA VAN PRUISEN.



3. PORTRET VAN MEVROUW FRASER.

J. W. PIENEMAN.



4. SLAG BIJ WATERLOO.

J. W. PIENEMAN.



5. PORTRET VAN MEVROUW ZIESENIS-WATTIER.

J. W. PIENEMAN.



6. PORTRET VAN EEN OUDE DAME.

N. PIENEMAN.



7. ONDERWERPING VAN DIEPO NEGORO AAN GENERAAL DE KOCK.

N. PIENEMAN.



8. KINDERPORTRETJE.



9. PORTRET VAN H. VAN DEMMELTRAADT.

C. KRUSEMAN.



IO. DE DRIE ZUSTERS.

C. KRUSEMAN.



II. CHRISTUS BIJ MARTHA EN MARIA.

J. A. KRUSEMAN.



12. PORTRET VAN M. A. DIEUDONNÉ VAN BAERLE.

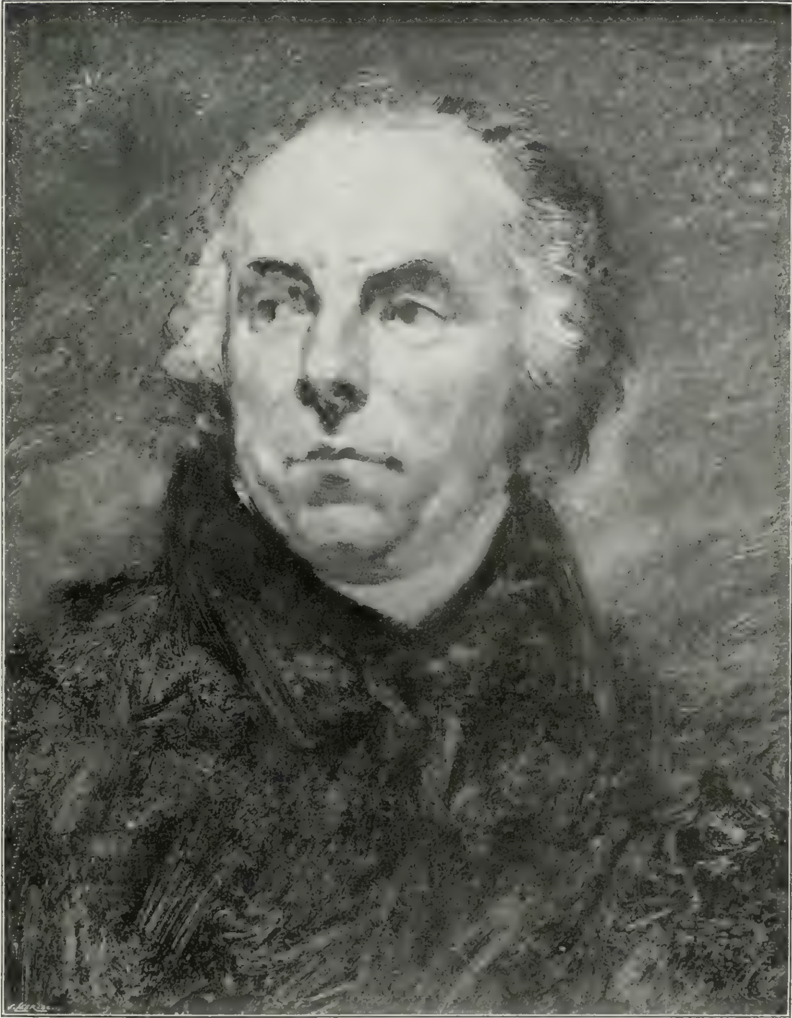
J. A. KRUSEMAN.



13. ADA VAN HOLLAND.



14. EBERHARD DER GREINER HET TAFELLAKEN IN TWEEËN SNIJDEND.



15. PORTRET VAN DEN GRAVEUR REYNOLDS.



16. CHRISTUS OP DEN OLIJFBERG.

H. A. VAN TRIGT.



17. PREDIKING VAN JUSTUS JONAS.



18. MEISJESPORTRET.

W. H. SCHMIDT.



19. EMILIA VAN NASSAU WEIGERT VOEDSEL TE NEMEN.

J. SPOEL.



20. REDERIJKERSOPTOCHT.

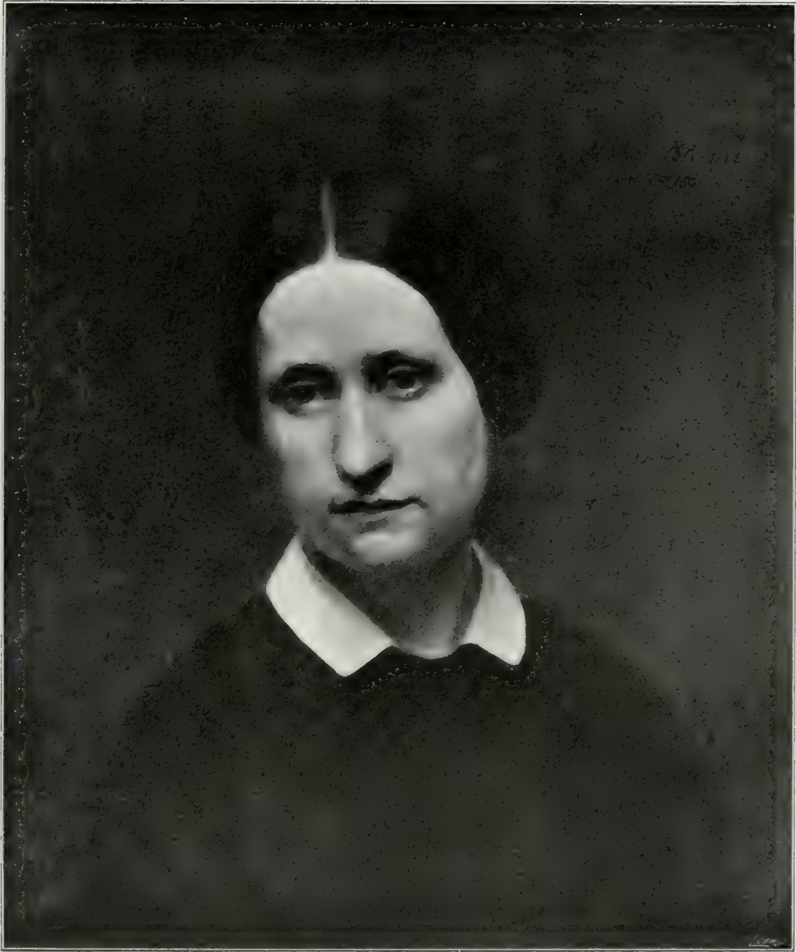
J. H. VAN DE LAAR.



21. DE ECHTSCHEIDING.

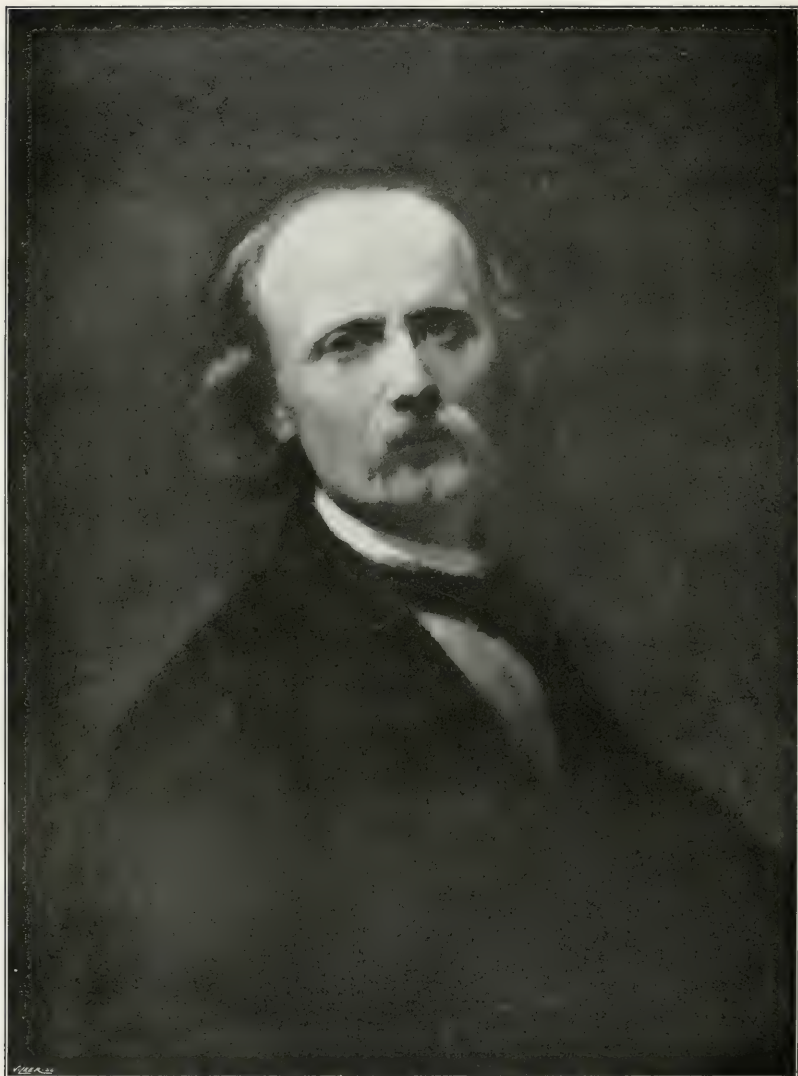


22. PORTRET VAN BARON VAN OMPHAL.



23. PORTRET VAN MEJ. J. HUYSER.

J. G. SCHWARTZE.



24. ZELFPORTRET.

D. J. VAN DER LAEN.



25. LANDSCHAP.

J KOBELL.



26. GELDERSCH LANDSCHAP.

W. J. VAN TROOSTWIJK.



27. GELDERSCH LANDSCHAP.



28. STADSGEZICHT IN AMSTERDAM.

N. BAUER.



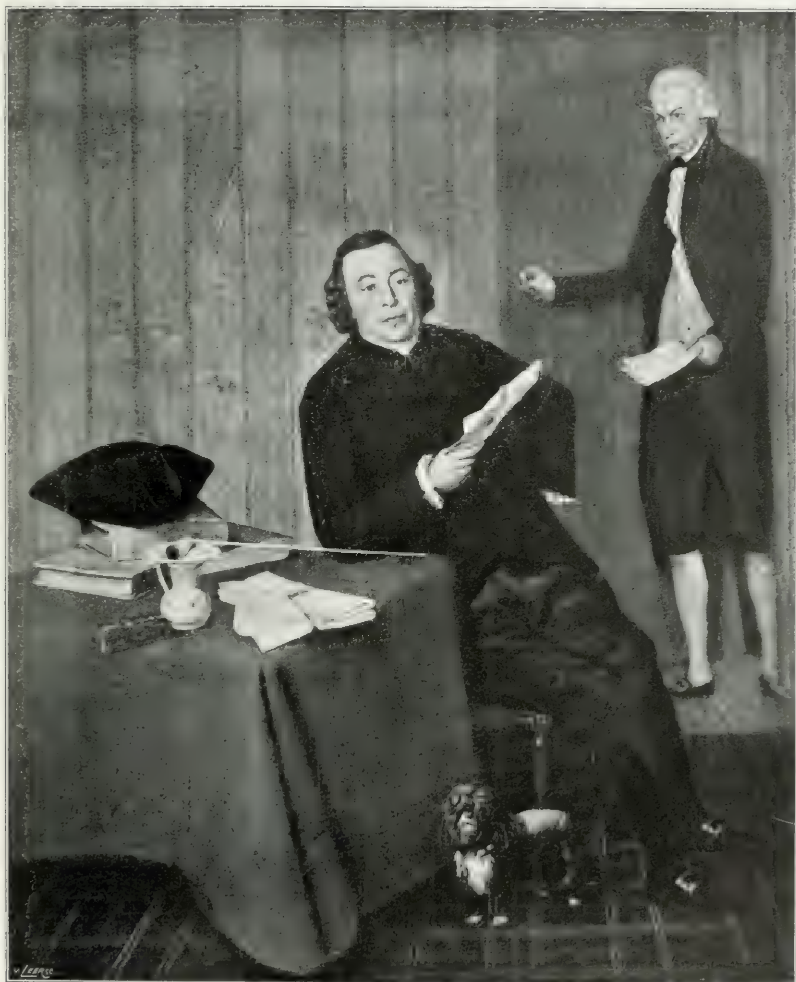
29. STIL WATER.

J. JELGERHUIS.



30. APOTHEEK.

W. HENDRIKS.



31. NOTARIS KOLME EN ZIJN KLERK.

A. DE LELIE.



32. DE KOEKEBAKSTER.

H. VAN DE SANDE BAKHUYZEN.



33. HOLLANDSCH LANDSCHAP.

J. C. SCHOTEL.



34. WOELIG WATER.

J. H. L. MEIJER.



35. WOELIGE ZEE.

A. SCHELFHOUT.



36. LANDSCHAP.



37. KERK.



38. DE OUDE OF VERBRANDE MOLEN.

H. VAN HOVE.



39. DE BREISTER.

C. SPRINGER.



40. GEZICHT IN DEN BRIEL.



41. BINNENPLAATS IN HET STADHUIS TE KUILENBURG.

W. C. NAKKEN.



42. DRAAGPAARDEN.

W. VERSCHUUR.



43. BUIIG WEER.

B. C. KOEKKOEK.



44. BOSCHGEZICHT.

J. W. BILDERS.



45. HEIDE VAN WOLFHEZEN.

J. W. BILDERS.



46. HET MEERTJE.



47. VROUWEFIGUUR.

D. BLES.



48. DE NEGENDE DAG.

A. H. BAKKER KORFF.



49. DE ROMANCE.



50. RUSTENDE HONDEN VOOR EEN VISCHKAR.

A. ALLEBÉ.



51. HET WELBEWAAKTE KIND.



52. GEDWONGEN BUURSCHAP.

A. G. BILDERS.



53. LANDSCHAP.



54. BAKENESSEKERK TE HAARLEM.

J. BOSBOOM.



55. DEEL.

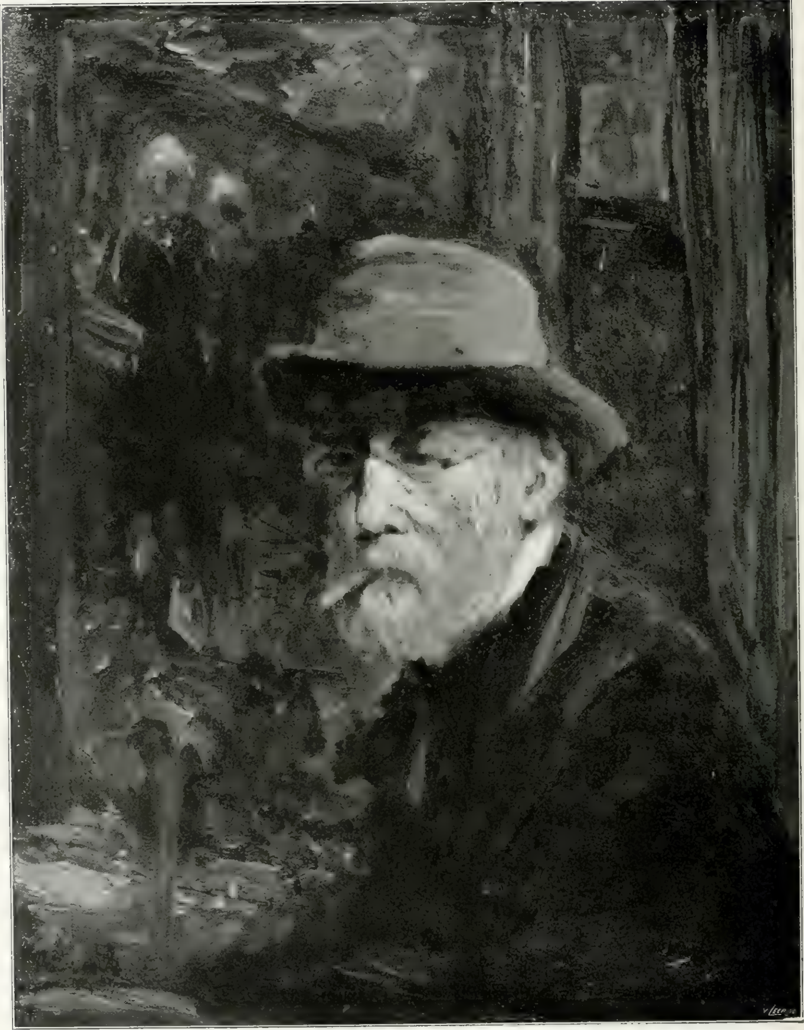
J. ISRAËLS.



56. DE KOSTER.



57. ALS MEN OUD WORDT.



58. ZELFPORTRET.



59. IN AFWACHTING.

L. HANEDOES.



60. LANDSCHAP IN KENNEMERLAND.

W. ROELOFS.



61. NA DEN REGEN.



62. DE VOGELKOOI.

J. MARIS.



63. WIEGJE.

J. MARIS.



64. DORPSGEZICHT.

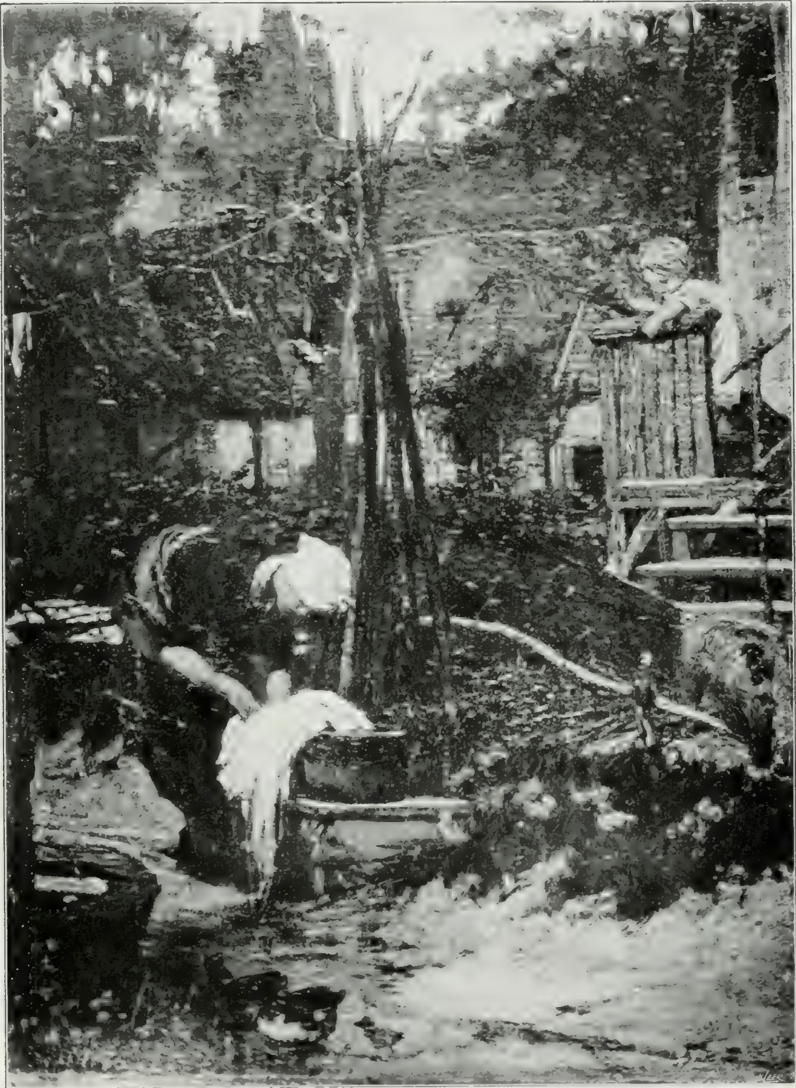
J. MARIS.



65. MEISJE AAN DE PIANO.



66. DE SCHELPENVISSCHER.



67. ACHTERBUURTJE.



68. DE VIER MOLENS.

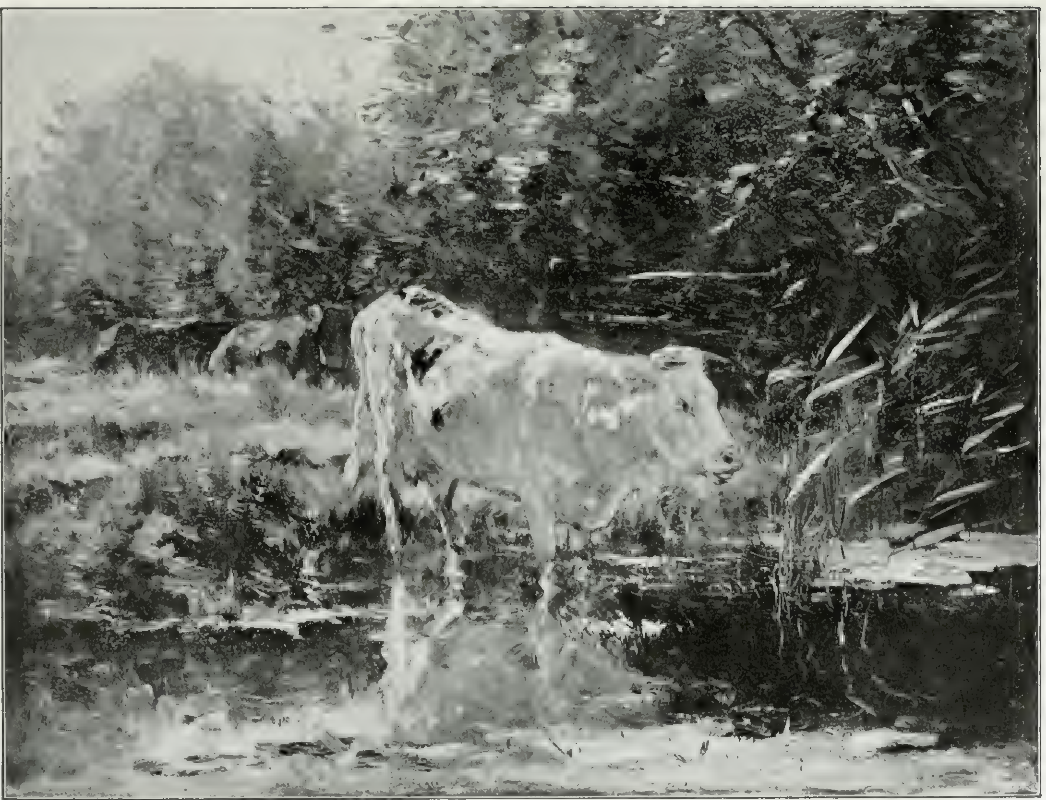


69. PORTRETJE.



70. SISKA.

W. MARIS.



71. DE WITTE KOE.



72. ZOMERWEELDE.



73. EENDEN IN 'T GROEN.

A. MAUVE.



74. PLOEGEN.



75. DRINKENDE PAARDEN.

A. MAUVE.



76. WINTER.

H. W. MESDAG.



77. WINTER OP HET STRAND.

H. J. WEISSENBRUCH.



78. LANDSCHAP.

P. J. C. GABRIËL.



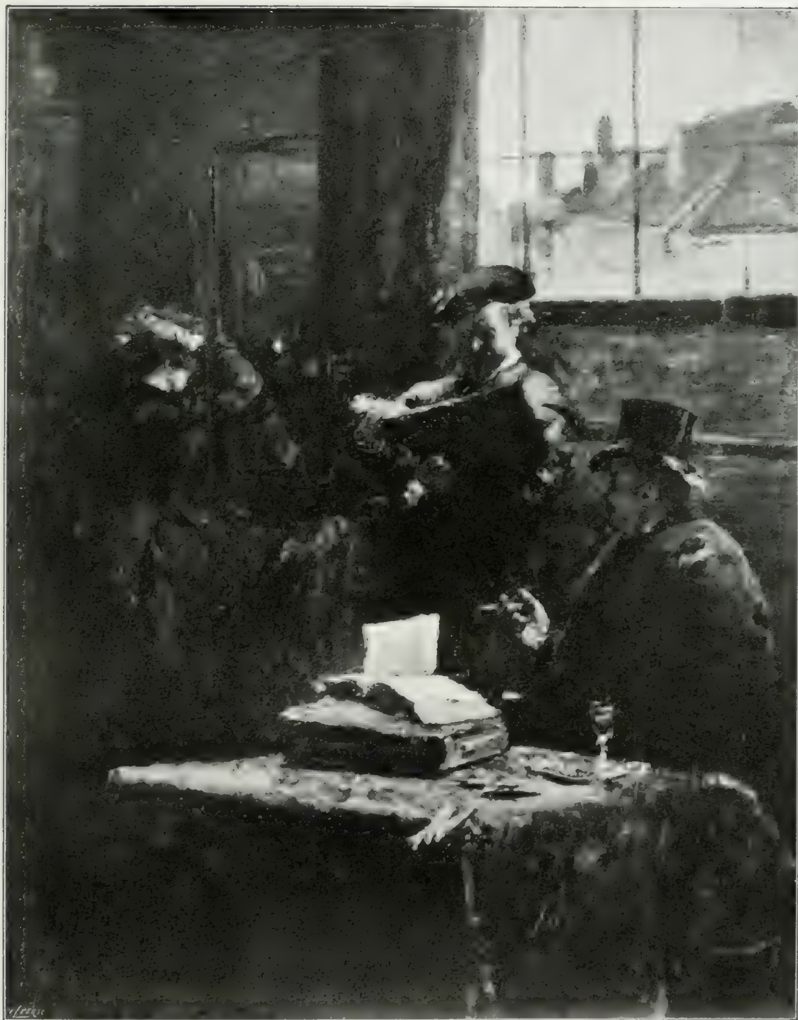
79. GEZICHT BIJ ABCOUDE.

J. B. JONGKIND.



80. GEZICHT OP OVERSCHIE BIJ MAANLICHT.

D. OYENS.



81. NA DEN ARBEID.



82. WILLEM VAN SAEFTINGHEN.



83. DE NACHTMAALSBEKER.

C. BISSCHOP.



84. STAVOREN.

A. NEUHUIJS.



85. EERSTE LES.



86. MOEDERVREUGDE.

D. A. C. ARTZ.



87. ROUW.



88. ZELFPORTRET.

G. H. BREITNER.

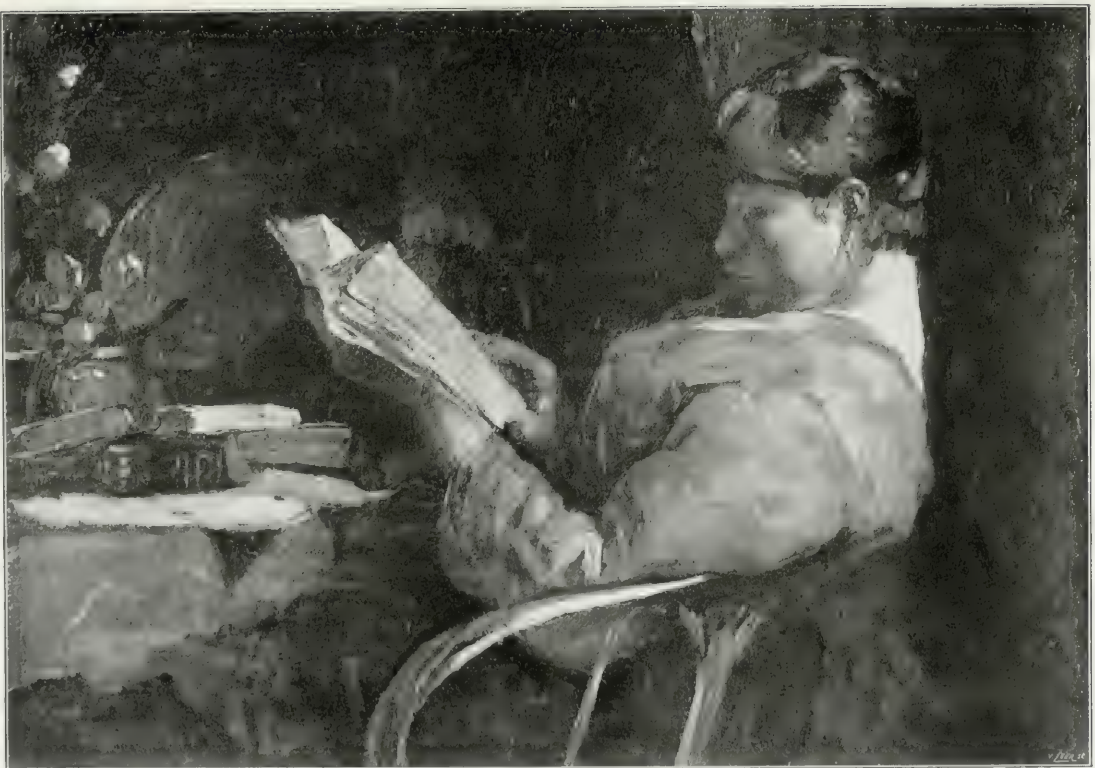


89. HET WITTE PAARD. — SOUVENIR DE MONTMARTRE.

G. H. BREITNER.



90. WINTER TE AMSTERDAM.



91. LEZEND MEISJE.



92. MEISJE IN RUSTE.

I. ISRAËLS.



93. AAN HET STRAND.

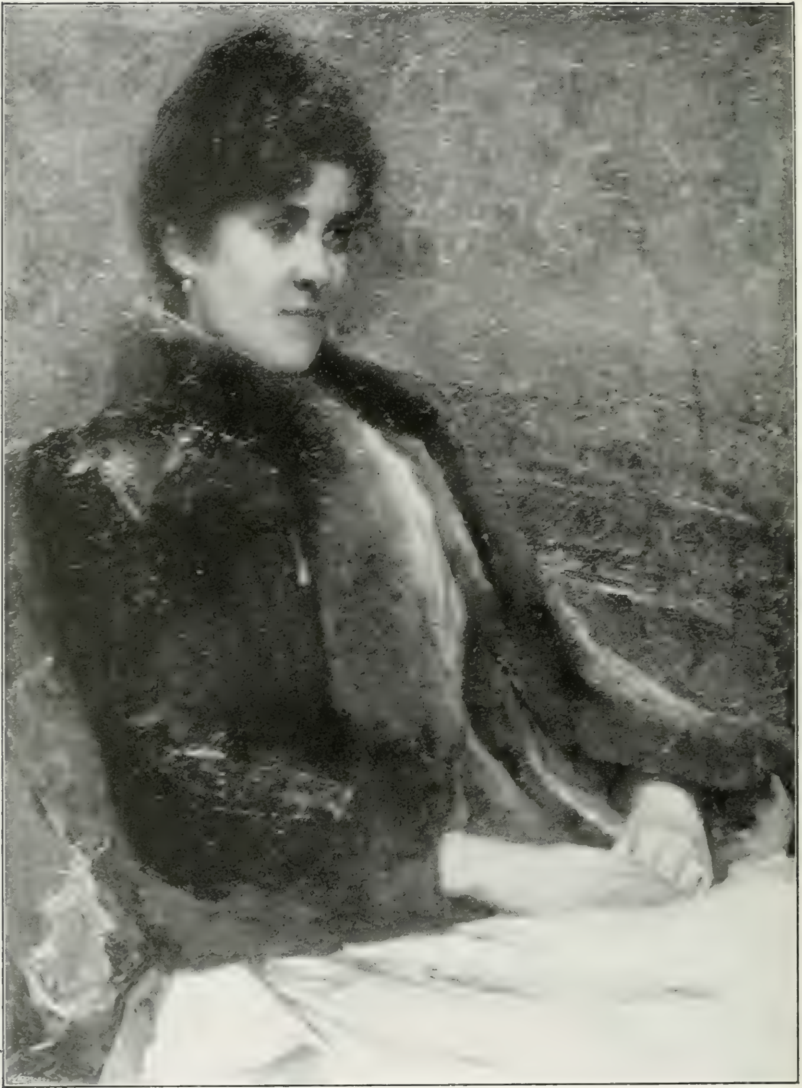
W. B. THOLEN.



94. SLAGERSWINKEL.



95. BLOEMEN.



96. DAMESPORTRET.

M. A. J. BAUER.



97. AAN DE BRON.



98. HET KREMLIN.

PH. SADÉE.



99 NALEZEN.

J. H. L. DE HAAS.



100. VROEGE MORGEN.

F. P. TER MEULEN.



101. NACHTVERBLIJF VAN SCHAPEN IN DRENTE.

J. J. VAN DE SANDE BAKHUYZEN.



102. GEZICHT IN DEN HAAG.

L. F. H. APOL.



103. EEN JANUARIDAG.



104. WINTERLANDSCHAP.

J. C. K. KLINKENBERG.



105. HOFJE VAN DAM.

TH. DE BOCK.



106. WEG NAAR HEELSUM.



107. BIJ DEN PLAS.



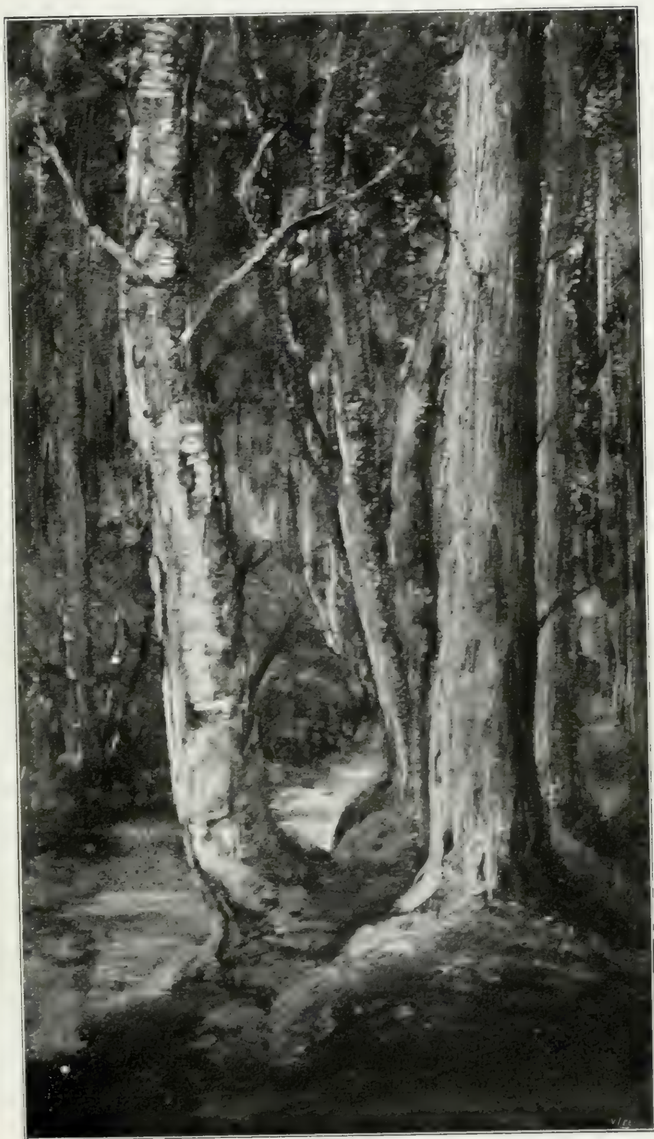
108. HET KASTEEL OUDAEN.



109. STILLEVEN.



110. ONDER ONS.



III. IN HET TWIKKELSCHE BOSCH.



112. PORTRET VAN MEVROUW BARONESSE MICHIELS VAN VERDUIJNEN-VAN BRIENEN VAN DE GROOTE LINDT.

P. DE JOSSELIN DE JONG.



113. PORTRET VAN JHR. MR. VICTOR DE STUERS.

P. DE JOSSELIN DE JONG.



114. SMELTERIJ.

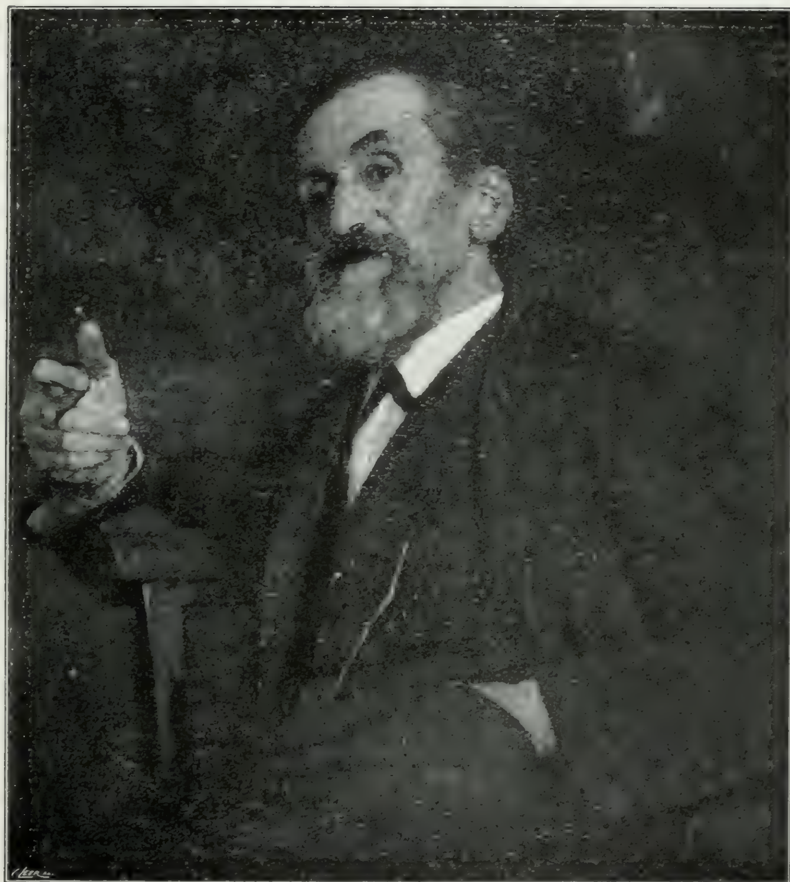


115. IN HET VELD.

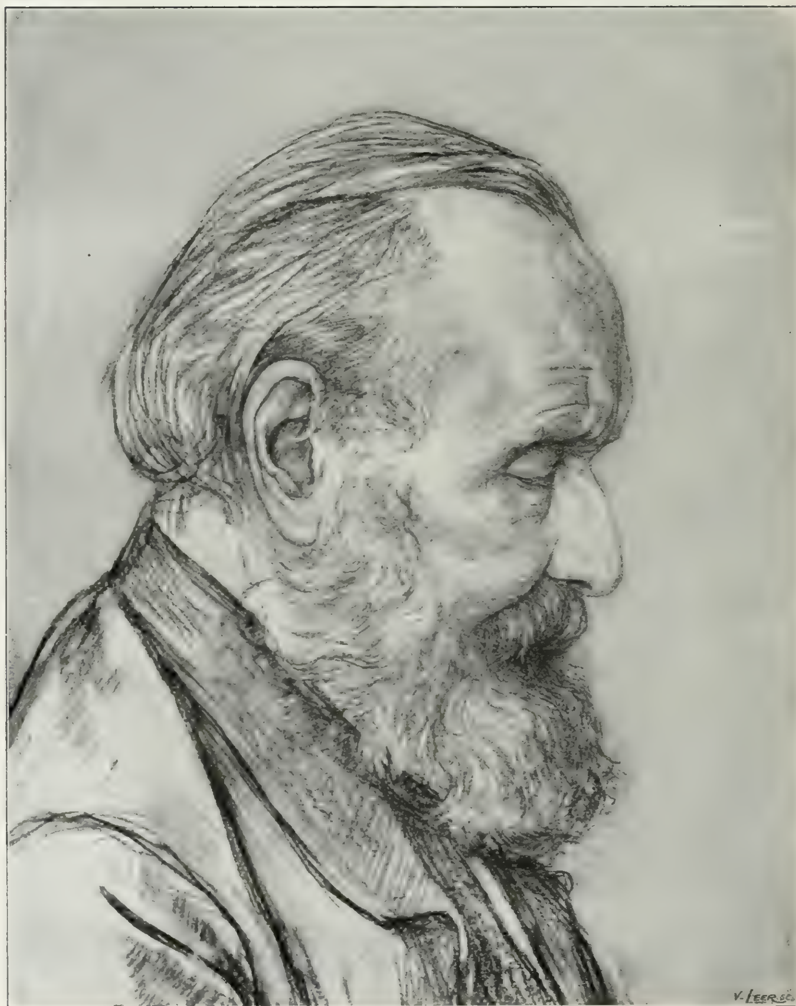
N. VAN DER WAAY.



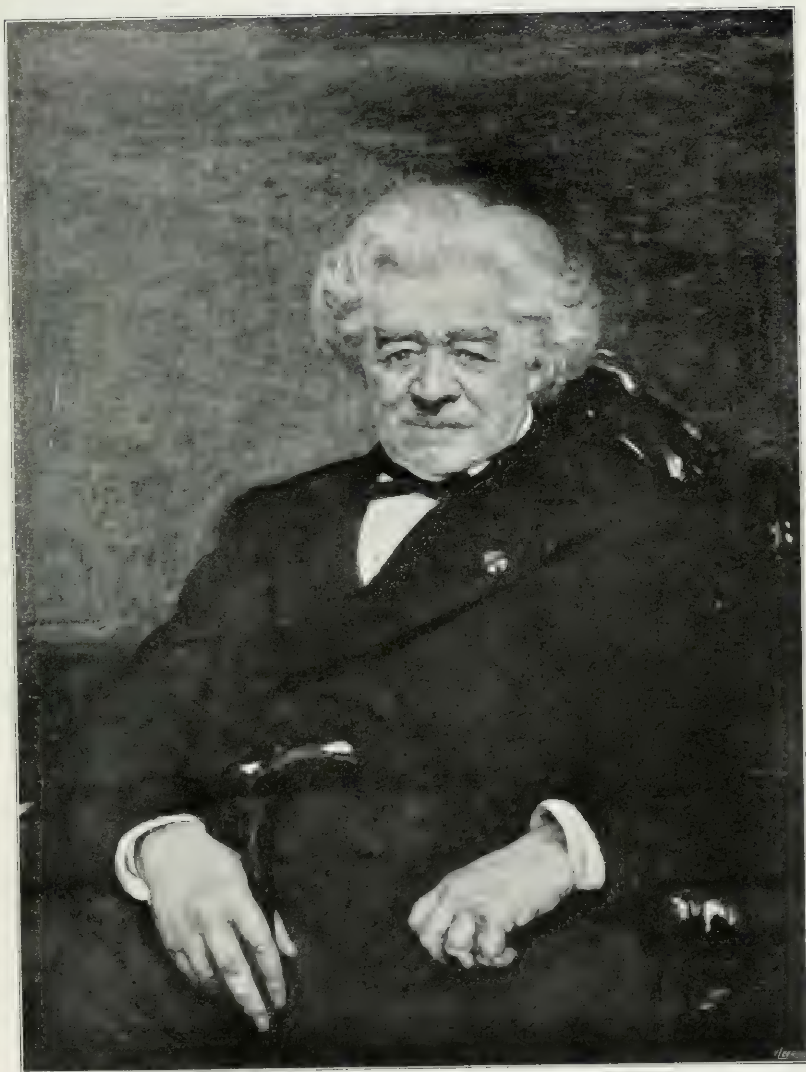
116. EEN ARTIESTENMAALTIJD.



117. PORTRET VAN F. LEBRET.



118. PORTRET VAN PROF. A. D. LOMAN.



119. PORTRET VAN J. H. KRELAGE.

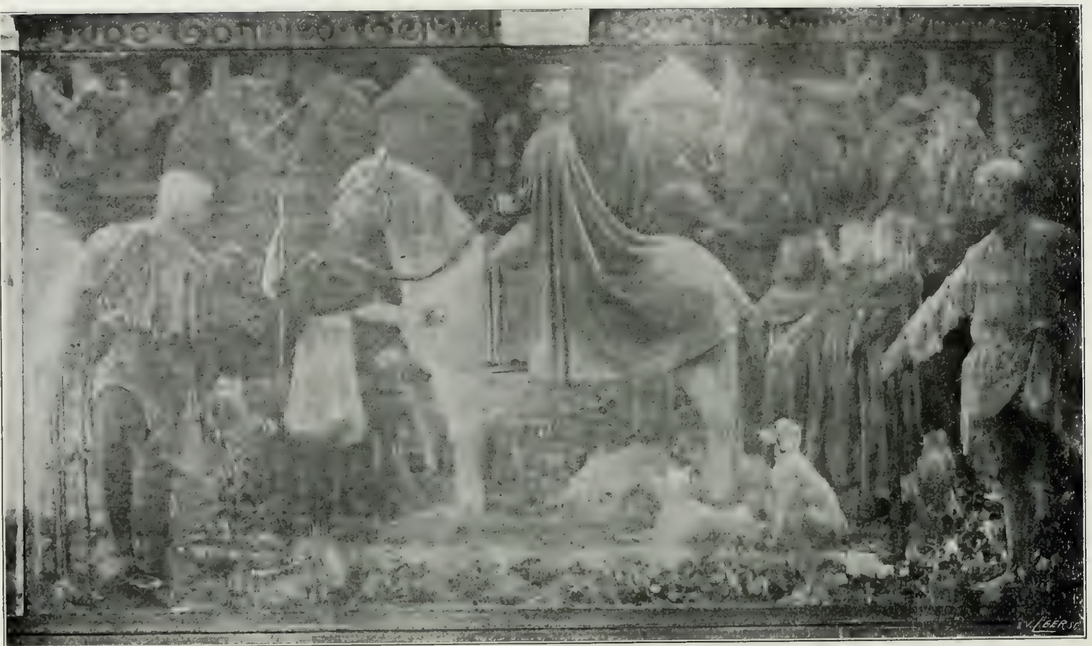


120. DAVIDA.



121. MUURSCHILDERING. HET POORTJE.

A. DERKINDEREN.



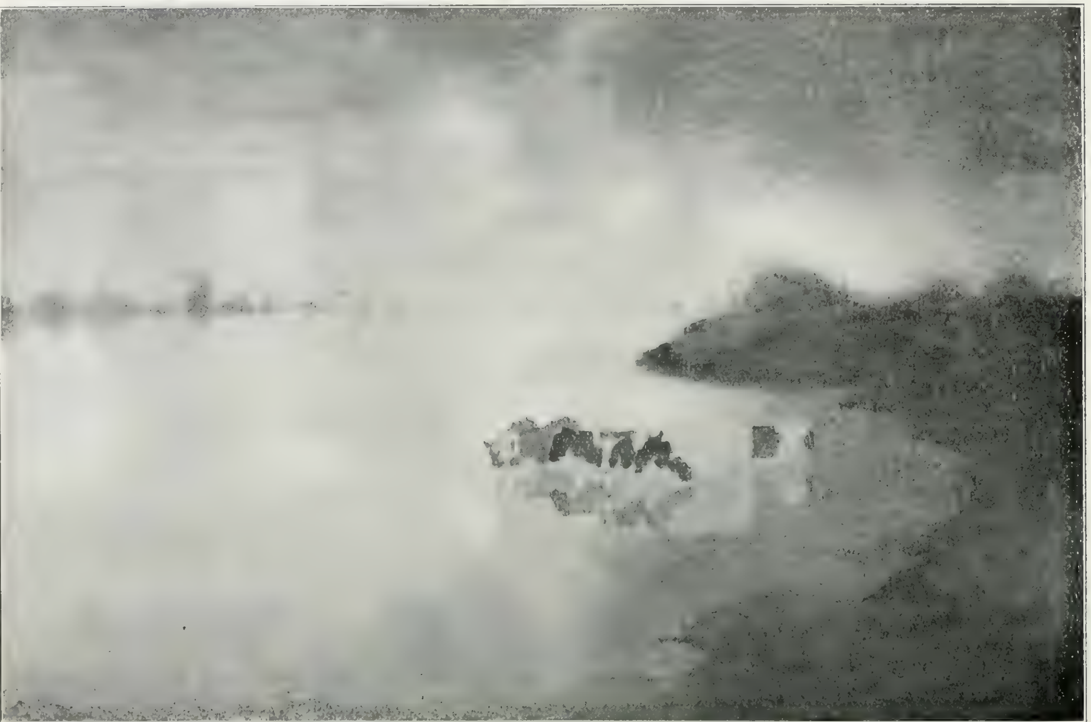
122. MUURSCHILDERING. HERTOG HENDRIK VAN BRABANT.

J. VAN LOOY.



123. ZELFPORTRET.

J. VOERMAN.



124. AAN DE RIVIER.

W. WITSEN.



125. WINTER.

E. KARSEN.



126. ENKHUIZEN.

J. TH. TOOROP.



127. ELSJE.

J. TH. TOOROP.



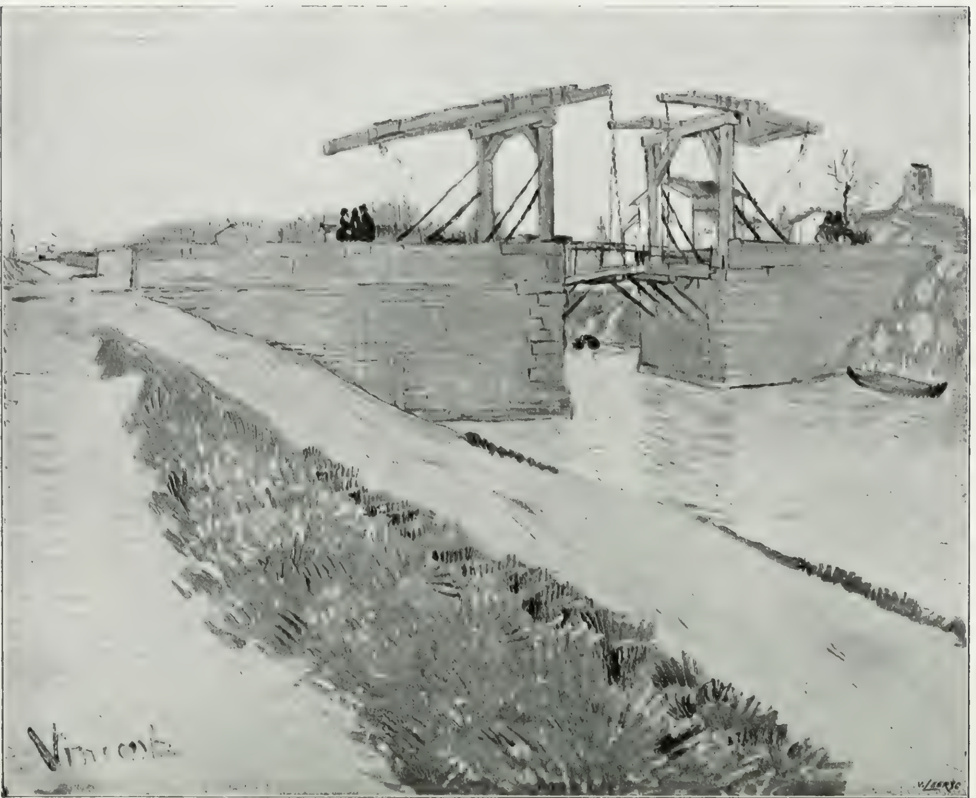
128. DE GOLF.

V. VAN GOGH.



129. DE AARDAPPELETERS.

V. VAN GOGH.



130. BRUG TE ARLES.



131. DE CYPRESSEN.



132. WILGEBOOM.

